



مركز دراسات الوحدة العربية

جامعة الأمم المتحدة

مكتبة المستقبلات العربية البديلة
الفنون والآداب كعناصر وحدة وتنوع
في الوطن العربي

الأدب العربي
تعبيره عن الوحدة والتنوع

بحوث تمهيدية

شكري عياد | سيزا قاسم | محمد حافظ دياب
محمد فتوح احمد | فريال جبوري غزول | نبيلة ابراهيم
مدحت الجيار | محمد برادة | عبد الرحمن ايوب
فاروق خورشيد | حسين نصار | عبد الحميد حواس
محمود علي مكي

إشراف : عبد المنعم تليمة

منتدى العالم الثالث : مكتب الشرق الأوسط

الأدب العربي

تعبيره عن الوحدة والتنوع

اهداءات ٢٠٠٢

أ.د/ مصطفى الصاوى الجوينى

الاسكندرية

«الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبّر بالضرورة
عن اتجاهات يتبناها مركز دراسات الوحدة العربية»

مركز دراسات الوحدة العربية

بناية «سادات تاور» ـ شارع ليون ـ ص.ب: ٦٠٠١ ـ ١١٣ ـ بيروت ـ لبنان
تلفون: ٨٠١٥٨٢ ـ ٨٠١٥٨٧ ـ ٨٠٢٢٣٤ ـ برقياً: «مرعربي»
تلكس: ٢٣١١٤ مارابي. فاكسيميلي: ٨٠٢٢٣٣.

الطبعة الأولى
بيروت: آذار/مارس ١٩٨٧

المحتويات

القسم الثالث
الآداب الاقليمية

القسم الرابع
الآداب الشعبية

مهاد عام

عبد المنعم تليمة (*)

هذه بحوث تمهيدية في موضوع: تعبير الأدب العربي عن الوحدة والتنوع في الوطن العربي، كيف صاغ الأدب العربي المثل الأعلى الاجمالي للأمة العربية الواحدة، وكيف اتسع هذا الأدب في الوقت ذاته للتعبير عن العناصر الاقليمية والشعبية التي تضمها هذه الأمة. والمبدأ العلمي المتفق عليه ـ وهو ما تحقق في تاريخ العرب العام وفي تاريخهم الأدبي ـ أن الوحدة ليست نقيضاً للتنوع. وهذه البحوث تمهيدية لأنها بداية لطريق طويل، وغايتها أن تثير لدى أهل الاختصاص طائفة من الأسئلة جديرة بالبحث والنظر لدراسة الأدب العربي الحديث في اتصاله بالجذور التراثية والعناصر الأجنبية من ناحية، ولالقاء الضوء على تطوره المستقبلي من ناحية ثانية. وربما مهدت هذه البحوث السبيل الى تحقيق طموح عزيز وهو: التأريخ الشامل للأدب العربي على الأسس المنهجية والعلمية ذاتها التي اصطنعتها.

وثمة مشكلة منهجية تظهر بمناسبة عملنا هذا، وتتبدى في العلاقة بين التشكيلات الجمالية ـ في الأدب وفي غيره من الفنون ـ ودلالاتها التاريخية والفكرية والاجتماعية. ذلك أن بعض المدارس الجمالية والنقدية تخشى أن يحمل درس الدلالات الاجتماعية والتاريخية في الأعمال الفنية جوراً على الحقائق الجمالية والتشكيلية في هذه الأعمال، وقد يجعل من النصوص والأعمال الأدبية مجرد (وثائق) فيبتعد بها عن طبيعتها الفنية. وهذه المشكلة هي أساس الخلاف بين المدارس الفكرية والجمالية في تاريخ النظرية النقدية. ولن نقف هنا طويلاً عند هذا الأمر ـ فله مجاله وله مظانه ـ إنما حسبنا أن ننص على أن النتيجة العلمية المرتضاة هي أن القول بخصوصية الظاهرة الفنية وخصوصية مسار التاريخ الفني، لا يناقض القول ان التاريخ الفني لجماعة من الجماعات البشرية هو تعبير عن المراحل الأساسية في التاريخ العام لهذه الجماعة. وهنا أمران: الأول أن المثل الجمالي الأعلى يعكس

(*) استاذ نقد أدبي في كلية الآداب ـ جامعة القاهرة.

جمالية مرحلة تاريخية كاملة من حياة المجتمع، ولا يتغير تغيراً حقيقياً الا بتغير هذه المرحلة. والثاني أن التاريخ الجمالي للمجتمع يعكس الانتقالات الأساسية في التاريخ العام لهذا المجتمع. والأساس في الأمرين هو عمل القانون الخاص بتطور الفن في دائرة القوانين التاريخية الاجتماعية عامة. هذا هو الأساس المنهجي لتأريخ الفن. ولا ريب في أن الأساس المنهجي هو المعين على بيان مراحل تاريخ الفن وعلل تطوره أو تخلفه، وبيان الحاجات الجمالية المؤدية الى نشوء الأنواع الفنية وعلل تطور هذه الأنواع أو انقراضها أو تغيرها أو استمرارها في غيرها... الخ، وبيان المبادىء والأصول الجمالية لنشوء المدارس والنظريات والاتجاهات والأساليب الفنية.. الخ. إن هذا الأساس المنهجي يعين على تحديد صلة التاريخ الفني للجماعة بتاريخها العام وعلى تحديد الدلالات التاريخية والاجتماعية في الأعمال الأدبية، كما أنه يجعل درس ما هو جمالي في جدله مع ما هو تاريخي، الدرس المرتضى في الدوائر العلمية حالياً.

ومهما يكن من أمر، فإن معالجة المشكلة المنهجية المذكورة، بعض من مهمة الأساتذة الباحثين في هذا العمل، ولكن ثمة مشكلات أخرى منهجية تتصل بطبيعة ومراحل التكون التاريخي للعرب منذ بدء هذا التكوين الى يومنا هذا، وبطبيعة البناء الثقافي العربي ومراحل هذا البناء وصلة هذه المراحل الثقافية بمراحل التكوين التاريخي العربي العام. ونعتقد أن معالجة هاتين المشكلتين هي التمهيد المناسب لمعالجة مسائل الأدب العربي ـ وكل ابداع عربي ـ ولوضع تاريخ شامل معتمد لهذا الأدب العربي. وهنا طائفة من الحقائق العامة في النظر الى هاتين المشكلتين، نتوخى أن تتصل بتعبير الأدب العربي عن التشكل التاريخي النازع الى الوحدة، وعن الواقع التاريخي المتسع للتنوع:

وعلى الرغم من تفاوت مستويات التطور في الوطن العربي، فإن العرب أمة واحدة، ولكنهم في الوقت ذاته دول متعددة تزيد على العشرين. ولا بد من الاشارة الى العلاقة بين (الأمة والدولة) كمفهومين في الواقع التاريخي والفقه السياسي: فالأمة هي جماعة من البشر شكّلتها عوامل تاريخية مادية ومعنوية، وهي أضخم تشكل بشري تاريخي نضج وتبلور مع التطور في العصور الحديثة. والدولة هي القوة الاجتماعية القابضة على السلطة. ويتلازم المفهومان ويتحدان اذا وصل وعي الأمة بذاتها الى غايته فأقامت دولتها القومية (Nation-State). الأمة في هذه الدولة مصدر السلطات، والدولة في هذه الحالة تعبير سياسي عن الأمة. فهنا تتحدد الحدود وتصير الحدود السياسية (الدولة) هي نفسها الحدود القومية (الأمة). ولكن المفهومين ينفصلان في حالات أخرى، فرب دولة تضم أمماً مختلفة، ورب أمة مجزأة في دول مختلفة.

ولقد وعت الأمة العربية ذاتها في العصور الوسطى، ولكن هذا الوعي كان أولياً غامضاً، ثم صار حركة تاريخية في العصر الحديث في ضوء بروز طبقات وسطى عربية، والاستقلال عن الدولة العثمانية العلية، ومنازلة الاستعمار الغربي. لذلك فإن العرب الآن ليسوا أولئك البدو من عاربة ومستعربة في شبه الجزيرة العربية، وإنما هم أولئك العرب المتفاعلين مع التكوينات التاريخية الأساسية في المنطقة: التكوين البابلي ـ الأشوري، التكوين الفرعوني، التكوين الفينيقي... الخ. أي أن الأمة العربية لا ترتد الى أصول خالصة الدم، وإنما هي تكوين جديد ليس حاصل جمع

التكوينات الحضارية الموروثة إنما هو حاصل تفاعل هذه التكوينات. هذا التفاعل يجري في عصرنا وهو متطور متنام. لكنه معرض لخطر فادح يتمثل بالقوى الاستعمارية. ولا ريب في أن المسيرة الأساسية للتطور العربي الحديث بدأت من خلال منازلة الاستعمار الانكليزي والأسباني والايطالي والفرنسي والأمريكي والاسرائيلي، أي منازلة ما عرفته البشرية الحديثة من أشكال الاستعمار القديم والجديد والاستيطاني. ولا شك في أن حجر الزاوية في هذا التطور العربي يكمن في تحقيق الاستقلال والتحرر الوطني والوحدة. وتواجه القوى العربية الجديدة الخطر الاستعماري بتوجيه التفاعل العربي الى وجهة ذات أسس سياسية شعبية ديمقراطية. فإذا تم التفاعل على هذه الأسس، فإن التكوين العربي القومي الجديد يصير تحقيقاً لذات الأمة العربية كما يصير مصطلح «الأمة العربية» هنا تحديداً لأدق لما يعنيه مصطلح «الأمة» من مفهوم علمي صحيح. ومن المؤكد أن هذا التكوين القومي الجديد للأمة العربية يتخذ صورته السياسية عندما يصل الى غايته من إقامة «الدولة القومية» على الأسس السياسية الشعبية الديمقراطية ذاتها.

إن «الشعب العربي» يتكون تاريخياً منذ خرج عرب الجزيرة بالإسلام وأخذوا يتفاعلون مع التكوينات التاريخية في المنطقة، ويبلغ هذا التفاعل درجة رفيعة في عصرنا الراهن، وكان في أوله مبهماً فصار تحركاً تاريخياً في الوقت الحاضر. ويبلغ هذا التحرك غايته بقيام «دولة الوحدة» التي تكون فيها الدولة تعبيراً سياسياً عن الأمة. وقبل الوصول الى هذه الغاية، فإنه من الصحيح ـ تاريخياً وعلمياً ـ وجود شعب مصري وشعب فلسطيني وشعب عراقي وشعب مغربي. . . الخ. وتظل هذه المفهومات قائمة وصحيحة حتى تعي هذه «الشعوب» حقيقة تكوينها «العربي» التاريخي الجديد، وحتى تختار بإراداتها الحرة وبطرائق سياسية شعبية ديمقراطية صياغة هذا التكوين في وحدة سياسية واحدة. هنا يبلغ التكوين الجديد غايته وتبرز المصطلحات الصالحة لهذا المقام: الشعب العربي، الوطن العربي، الدولة العربية، الأمة العربية.

وللأمة العربية، كونها جماعة بشرية صاغتها عوامل تاريخية محددة، بناؤها الثقافي الموحد، ثقافتها الواحدة. وليست هذه الثقافة تلك التي خرج بها العرب الأقدمون من جزيرتهم وقفز بها الاسلام قفزة تطورية هائلة، وانما تلك العناصر الثقافية متفاعلة مع الأبنية الثقافية الموروثة للمنطقة، ومتفاعلة مع ثقافات الأمم القديمة والوسيطة والحديثة. هذا البناء الثقافي العربي الواحد له طوابعه الطبقية والقومية والانسانية الواضحة كأي بناء ثقافي لأي أمة من الأمم. وينتظم البناء الثقافي كل الصيغ الدينية والفلسفية والعلمية والفقهية والقانونية والسياسية والابداعية وينتظم كل السائد من الأعراف والعادات وأنماط السلوك وما يفسرها من مثل عليا وقيم.

وحاولت بعض الاتجاهات الفكرية والقوى السياسية أن تقيم تناقضاً وهميا بين ما هو موروث اقليمي وابداع محلي، وبين ما هو موروث وابداع قومي. لكن هذه المحاولة تفشل أمام التطور التاريخي الفعلي: فالواقع أن الموروثات الثقافية القديمة والابداعات الاقليمية والمحلية لا تتوارى في ملابسات التناقضات الراهنة، بل انها تزدهر لأن هذه التناقضات تؤدي الى ازدهارها، ثم يحل التناقض في الصيغة العربية الجديدة. من هنا، فإن ازدهار الثقافات والابداعات الاقليمية والمحلية

يساعد على التفاعل الثقافي القومي الصحي والصحيح، ومن ثم، فإنه يساعد على نضج البناء الثقافي القومي الواحد. ان هذه الثقافات والابداعات الاقليمية والمحلية ذخائر ثرّة للثقافة العربية الواحدة.

اتسع الابداع العربي للتعبير عن الوحدة والتنوع منذ خرج العرب الأقدمون من شبه الجزيرة متفاعلين مع الشعوب المحيطة، ولا يزال الابداع العربي متسعاً للتعبير عن الحقيقتين حتى يصل التكوين العربي القومي الواحد الى غاياته. وأولى حقائق التفاعل الا يظل الطرفان المتفاعلان نقيضين، بل إن جدلها يفضي بهما الى صيغة جديدة. ولم تغب هذه الحقيقة عن قدمائنا فقد التفتوا الى جوامع قوية في الفن العربي ـ بخاصة الأدب ـ منذ أولياته الباكرة، والتفتوا في الوقت ذاته الى عناصر ملموحة من الموروثات الثقافية الاقليمية القديمة ومن الآفاق المحلية. وليس غريباً في هذا السياق أن يكون الشعر ـ وهو الفن العربي الأول: ديوان العرب ـ أقدر الفنون العربية على صياغة حقائق الوحدة وأشواقها وآفاقها. وقد نص الأقدمون على سمات محلية معكوسة في شعر البوادي والحواضر والأمصار كالشام والعراق ومصر والأندلس، لكنهم لم يقولوا بهذه المحلية قط عندما كانوا يتحدثون عن فحول الشعراء، ذلك أن شاعراً كالمتنبي قد ملأ دنيا العرب وشغلهم، فقدمه أهل المشرق وأهل المغرب شاعراً للعرب غير مدافع.

وقد يقع في الأذهان أن شعر الفصحى كان أدنى الى طرف الوحدة، وأن الابداعات الشعبية والعامية كانت أدنى الى طرف التنوع. وندفع هذا عندما نرى أن كل ابداع عربي كان يتسع للطرفين المتفاعلين، لأن حقائق التفاعل التاريخي كانت، ولا تزال، واحدة.

ولن نقف عند هذا الأمر طويلاً فبيانه ساطع في البحوث التي يضمها عملنا هذا، إنما نمد هنا الحقائق التاريخية والثقافية السالفة في الحقيقة الأدبية العامة التي ندع تفصيل درسها الى الأبحاث ذاتها، ومدار هذه الحقيقة في تاريخنا الأدبي أن الأدب العربي أطول الآداب العالمية الحية عمراً وامتداداً في التاريخ، وهو الفن الابداعي العربي الغالب. وثمة حقائق في تاريخ هذا الأدب العربي: فقد كان خروج العرب الأوائل من شبه الجزيرة العربية ـ حاملين ألوية الاسلام ـ بداية لبناء ابداعي واحد ولثقافة واحدة في البلاد المفتوحة. لكن هذا البناء وهذه الثقافة اتسعا للملامح اقليمية ومحلية من الموروثات القديمة ووحي الحياة في تلك البلاد المفتوحة، كما اتسعا لابداعات عامة الناس وجمهرتهم. فمن الحقائق التاريخية اذن أن الأدب العربي (العام) حمل ملامح اقليمية ومحلية ملموسة (التنوع) وهو يعبر أساساً عن (الوحدة)، كما أن الأدب العربي (الشعبي) حمل ملامح قومية ملموسة وهو يعبر أساساً عن (التنوع). ويقع المؤرخ على الحالة الأخيرة في نماذج جمة من السير والملاحم الشعبية التي اتخذتها الجماهير وسائل لتثبيت مواقعها وحماية خصائصها وتراثها الثقافي وذاتها القومية.

وفي النهضة العربية الحديثة تباينت وجهات النظر في تناول الحقائق السابقة بتباين المواقع الفكرية والاجتماعية. ورصد وجهات النظر هذه وتقويمها مهمة العلماء والدارسين من أهل الاختصاص الذين يشاركون في هذا المشروع.

القِسمُ الأوّل
الشِعـر

الفصل الأوّل

ديوان العرب، من وحدة القبيلة إلى وحدة الأمة

شكري عيّاد (*)

كلمة «ديوان» من الكلمات المشتركة في اللغة العربية، ولهذه الدلالة المشتركة قيمتها بالنسبة لدارس الأدب. حقاً ان المعنى الذي يشير اليه عنوان هذا الفصل هو المعنى الأدبي، أي المجموع الشعري، ولكنه يوحي بالمعنى الأخير أيضاً، وهو المجلس أو الادارة التي تكون قسماً من أقسام الحكومة. وهذا المعنى الأخير هو الأسبق زمناً، وكان يطلق على السجل الذي اشتمل على أسماء الجند وأعطياتهم. والشائع أن الخليفة الثاني عمر بن الخطاب هو الذي أنشأ هذا السجل، حيث أخذ في تنظيم الدولة الاسلامية الناشئة ولكنه لم يلبث أن اتسع فيه بحيث دل على الادارة الحكومية المعنية بهذا الأمر، ثم على سائر الادارات، وأهمها: «ديوان الرسائل» و«ديوان الخراج». وفي ذلك الوقت صنفت المجموعات الشعرية الأولى تحت أسماء القبائل. وكانت كل مجموعة تسمى «كتاباً»، ككتاب هذيل، وكتاب تميم... الخ، وكانت تضم الى جانب شعر القبيلة، نسبها وأخبارها[1] ويظهر اسم «ديوان» دالاً على مجموعة شعر قبيلة ما أو شاعر بعينه في فهرست ابن النديم (القرن العاشر الميلادي) ولكنه لا يمكن أن يكون قد استعمل في هذا المعنى قبل ذلك بمدة طويلة. ولعل هذا الاستعمال غير الرسمي راجع الى العبارة المجازية «الشعر ديوان العرب»، التي تعني أن الشعر هو أفضل سجل لتاريخ العرب ومآثرهم. ولعل الجاحظ كان مبتكر هذا المجاز، ثم تبعه الكثيرون[2].

فعنوان هذا الفصل «ديوان الشعر العربي» يدل نصاً على الشعر، ولكنه في الوقت نفسه يبرز

(*) استاذ ادب عربي في كلية الآداب ـ جامعة القاهرة. ومستشار لهيئة الكتاب.

(١) ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، ط ٤، مكتبة الدراسات الأدبية، ١ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٩)، ص ٥٥٤ و ٥٥٥.

(٢) عفيف عبد الرحمن، الشعر وأيام العرب في العصر الجاهلي (بيروت: دار الأندلس، ١٩٨٤)، ص ١٠١.

جوانبه الاجتماعية، التي يؤكدها العنوان المكمل أيضاً. وتناول الشعر العربي من هذا المنظور لا يعني التقليل من قيمته الفنية، إنما المقصود إفراد وظيفته الاجتماعية بالبحث، مع ارجاء بحث الجانب الجمالي لفصول تالية، ولو أنه يمكن افتراض أن الناحية الثانية مترتبة على الأولى، ولكن كيفيات التحول من القيمة الاجتماعية الى القيمة الجمالية هي من الغموض بحيث يحسن أن تعالج كل منهما مستقلة عن الأخرى.

ويلزم ـ تاريخياً ـ أن نحصر أنفسنا في العصر الجاهلي والثلثمائة والخمسين سنة التي أعقبت الهجرة، ناظرين إلى المتنبي كآخر ممثل وربما أعظم ممثل للقومية العربية. فبعد هذه الفترة تحل محل العربية نزعات محلية أكثر بروزاً، وستعالج هذه النزعات في القسم المخصص للآداب الاقليمية والشعبية.

وقبل الخوض في موضوعنا يجب التنبيه إلى نوع من المفارقة في استعمال اصطلاحي «القبلية» و«القومية» في هذا السياق. فاصطلاح «القبلية» من دون شك اصطلاح عربي متميز، راسخ الجذور في طريقة الحياة العربية، وأما «القومية» فإنها لا تنسجم، بالدرجة نفسها، مع تاريخ العرب. فقد ظهرت القومية في العالم الغربي مصاحبة لتشكل الدول المستقلة، بعد سقوط الدولة الرومانية المقدسة ببضعة قرون، وعجز البابوية عن فرض نوع من الحكومة الدينية على ملوك الأقاليم. ولكن «القومية» العربية كانت دائماً وثيقة الصلة بالاسلام (وستتضح هذه الحقيقة بجلاء في دراستنا لديوان الشعر العربي) ومع ذلك، فإن القول بأن مفهوم القومية منقول عن الغرب في العصر الحديث، كما يذهب برنارد لويس[٣]، يغفل كل مظاهر الوحدة الفكرية أو العملية في تاريخ العرب قبل التطورات الحديثة، ومثل هذا الجدل يحشر تاريخ العرب داخل نماذج غربية ـ وهو منحى فكري طالما حذر منه برنارد لويس. والذي نقترحه هو دراسة الوحدة العربية وفق ظروفها الخاصة، وما حدث لهذه الوحدة هو درس من دروس التاريخ، أما ما سيكون من أمرها فهو أحد الخيارات العربية للمستقبل ولعله أهم هذه الخيارات.

لعل الأدباء العرب ـ ولا سيما في تلك القرون المتقدمة ـ كانوا يرون في الشعر العربي ديواناً (= سجلاً) للحياة العربية. ولكن القول يصدق على الشعر العربي كما يصدق على كل شعر غيره: ان ما يسجله هو أحداث الحياة الداخلية، أكثر من الأحداث الظاهرة. ان الأحداث الظاهرة في التاريخ العربي شديدة الاضطراب والاختلاط، ولكن حركتها الاجتماعية الداخلية التي يكشف عنها الشعر، تضعها تحت ضوء باهر. والذي نحاوله هنا هو الجمع بين النوعين من الأحداث، بغية اكتشاف بعض جوانب العقلية العربية وتطورها خلال الفترة التي ندرسها ونعني بالذات: الصورة العربية للولاء الاجتماعي، وهو جانب من الشخصية القومية للعرب.

وهناك نص للجاحظ يستشهد به الباحثون كثيراً، ويقرر أن بدايات الشعر العربي ترجع إلى

---

(٣) Bernard Lewis, *The Arabs in History* (New York: Harper and Row, 1960), p. 16.

قرن ونصف القرن فقط، أو على الأكثر قرنين قبل الاسلام[4]. ولعله كان شديد التسامح حقاً، إذا راعينا ما يقرره أيضاً من أن امرأ القيس كان أول من نهج سبيل الشعر وتبعه سائر الشعراء. وقد اشتبك امرؤ القيس في هجاء مع عبيد بن الأبرص الذي تذهب الروايات الى أن النعمان بن المنذر ملك الحيرة (٥١٨ ـ ٥٥٤ م) أمر بقتله. ولكن الصنعة المتقنة التي تبدو في شعر امرىء القيس تدل على أن الشعر العربي كان قد بلغ درجة النضج قبل التاريخ المبكر الذي يعطيه الجاحظ. ورحلات امريء القيس في جزيرة العرب محاولاً حشد القوى لاستعادة مملكة أبيه المقتول، وناظماً الأهاجي والمدائح لأفراد من قبائل مختلفة، تشير إلى حقيقة مهمة أخرى: ان العربية الفصحى ـ كما تسمى ـ كانت قد أصبحت بالفعل اللغة المشتركة لجميع القبائل القاطنة في شبه الجزيرة العربية، أو لمعظم هذه القبائل. وقد جاء الأعشى بعد بضعة عقود من السنين ـ وهو الذي عاش حتى أدرك الدعوة الاسلامية وهم باعتناق الدين الجديد ـ وقام برحلات أوسع نطاقاً في الأقاليم العربية وما جاورها شرقاً وغرباً وشمالاً وجنوباً، وكعادة الشعراء المداحين، فخر بأنه طوف للمال آفاقه: «عُمان وحمص وأوريشلم، وأتى النجاشي في أرضه، وأرض النبيط وأرض العجم»[5]. ولعله بالغ في الحديث عن أسفاره، ولكنه ما كان ليفعل ذلك لو لم توجد على الأقل بعض الجاليات العربية في تلك البلاد. وتذهب الروايات أيضاً الى أنه كان وثيق الاتصال بالعباد في الحيرة، ومنهم التقط بعض الأفكار المسيحية، ونحن نعرف أن واحداً على الأقل من هؤلاء العباد وهو الشاعر عدي بن زيد، كان له منصب كبير في البلاط الفارسي، إذ كان أمين كسرى للشؤون العربية. وتدل الهجرة الأولى لأصحاب الرسول (ص) الى أرض النجاشي على أن عرب الشمال كانوا على علاقة ببلاد الحبشة. وقد كان الأنباط عرباً استقروا في الأجزاء الجنوبية من سوريا وفلسطين منذ القرن الثاني قبل الميلاد (على الأقل). أما عُمان في الجنوب وحمص في الشمال فتمثلان الحاشية نصف البدوية ونصف الحضرية حول الأراضي العربية.

وحالة الأعشى دليل آخر على سعة انتشار العربية الفصحى قبل البعثة ببعض الوقت. وليس مما يقبله العقل ـ في واقع الأمر ـ أن يوفد الرسول (ص) دعاته إلى أنحاء شبه الجزيرة العربية، حاملين القرآن، لو لم يكن مفهوماً في كل مكان. أما الشكوك حول صحة الشعر العربي بناء على وحدة لغة، فإنها لا تكاد تبدو لنا الآن أكثر من لعب ذهني. ولكن الصعوبة الحقيقية التي تواجه المؤرخ هي كيف يفسر هذا التماثل اللغوي الرائع بينما يفترض أن العرب كانوا يعيشون ـ على الأغلب ـ قبائل مستقلة، منتشرة فوق صحراء أو شبه صحراء تبلغ ثلث مساحة أوروبا. ان تصور «العربي» على أنه يكاد يكون مرادفاً «للبدوي» أو حتى «الأفاق» أو «النهاب» يمتد من المؤلفين الاغريق والرومان الى الدارسين الأوروبيين المعاصرين[6]. وفيما عدا الأهمية اللغوية، لا يكاد هؤلاء الدارسون

---

(٤) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، **الحيوان**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ٧ ج (القاهرة: مكتبة مصطفى البابي الحلبي، ١٩٣٨ ـ ١٩٤٥)، ج ١، ص ٧٤.

(٥) لويس شيخو، **شعراء النصرانية قبل الاسلام**، ط ٢ (بيروت: دار المشرق، ١٩٦٧)، ص ٣٧٨.

(٦) انظر مثلاً: Sabatino Moscati, *The Semites in Ancient History: An Inquiry into the Settlement of the Beduin and their Political Establishment* (Cardiff: University of Wales Press, 1959), pp. 111-114.

يوجهون أي اهتمام الى نقش من القرن الرابع الميلادي وجد في النمارة قرب دمشق. ان هذا النص المكتوب بخط آرامي، والذي يحتوي ـ مع ذلك ـ على كلمات عربية صريحة، يحمل اسم «امرىء القيس بن عمرو» ويصفه بأنه «ملك العرب كله». والمرجح أن الاختلافات اليسيرة بين هذا النص والعربية الفصحى راجعة إلى لسان صانع محلي ويده، إذ لا ينتظر من مثل هذا الصانع أن يكتب أو يتكلم لغة نقية. وقد سجل اللغويون العرب في القرن الثامن فروقاً لهجوية أكبر من هذه.

وقد ظهر من الحفريات الحديثة في قرية الفاو ان هذا النقش يجب أن يعامل باحترام أكثر كوثيقة تاريخية. وقرية الفاو موضع قديم، هجر الآن، يطل على الحافة الشمالية الغربية للربع الخالي، عند ملتقى طرق التجارة التي تربط جنوب شبه الجزيرة العربية بشمالها وشمالها الشرقي[٧]. وقد استخرجت منه آثار ومصنوعات قيمة، تدل على أن المدينة بدأت في أعماق شبه الجزيرة العربية في وقت سابق كثيراً على ما يظن عادة. ولا يتردد الأنصاري[٨] في تعيين قرية الفاو على أنها العاصمة التي ظلت مجهولة حتى اليوم لمملكة كندة، ويقدر أنها بقيت عامرة من القرن الثاني الى القرن الخامس الميلاديين[٩]. ويمكننا ـ اعتماداً على مخططات المباني ونظام الري والنقوش والرسوم الحائطية التي اكتشفت حتى الوقت الحاضر ـ أن نستخلص النتائج التالية:

١ ـ يغلب على الظن أن العربية الفصحى استكملت شكلها أثناء القرون الأولى بعد الميلاد بإضافة عناصر من العربية الجنوبية عادلت المؤثرات الآرامية الآتية من الشمال.

٢ ـ بقيت نواة العربية الفصحى، باعتبارها النموذج الأصلي للغة السامية، سليمة خلال تلك الاتصالات. ومن أبرز مميزات هذه النواة استعمال الأعراب.

٣ ـ كان الجمل العربي ذو السنام الواحد موجوداً بحالته الوحشية حول «قرية». وهذه الملاحظة، إلى جانب اكتشاف نظام ري معقد في المدينة، يدلان بأن المناخ كان مختلفاً عما نعرفه اليوم. ونميل الى الظن بأن استئناس الجمل العربي بدأ مبكراً في هذه الحقبة، إذ كان من المستحيل أن تسيطر مملكة كندة على طرق التجارة في شبه القارة من دون استخدام الجمل. فمع أن طرق التجارة كانت تربط بينها واحات أو «محطات للقوافل» كما تسمى[١٠]، فقد كان الجمل هو وسيلة المواصلات الوحيدة الصالحة للنقل البري نظراً لطول المسافات التي يجب قطعها بين هذه المواضع التي حبتها الطبيعة بميزات أفضل، وعلى هذا يجب أن ينظر إلى استئناس الجمل على أنه ثورة اقتصادية أدت بدورها الى تغيرات اجتماعية وسياسية مهمة. وهناك رسوم للجمل البختي ذي السنامين، الذي يأتي من وسط آسيا، في نقوش صفوية من القرن الأول قبل الميلاد، ولكنها أقل من

---

(٧) Ansāri, *Zaryat al-Fais* (Riyadh, 1983), p. 15.

(٨) المصدر نفسه، ص ١٦.

(٩) المصدر نفسه، ص ٢٩.

(١٠) Moscati, *The Semites in Ancient History: An Inquiry into the Settlement of the Beduin and their political Establishment,* pp. 106 and 107.

رسوم الحمار، وهو الحيوان الأقدم والأقل كفاءة في النقل[11].

٤ ـ بعكس الصورة القياسية، أو شبه القياسية التي وصلت اليها اللغة، يبدو أن الآلهة المحلية استمرت قائمة. فنحن لانسمع بإله قرية «كهل» (والاسم يشعر بنوع من عبادة الأسلاف) في أي مكان آخر من شبه جزيرة العرب. ومع ذلك، فإن وصف عكاظ في معجم ياقوت الحموي يوحي بأن هذا الملتقى للقبائل العربية (وموقعه قرب «قرية») لم يقتصر على المبادلات التجارية، بل كانت تقام فيه احتفالات دينية مشتركة أيضاً. ولعل دخول المسيحية في مرحلة متأخرة من حياة هذه المملكة كان راجعاً، بين أسباب أخرى، الى السعي نحو وحدة دينية.

كل هذه الدلائل تشير إلى أن شبه جزيرة العرب من شمال الربع الخالي حتى الأراضي شبه الصحراوية الممتدة بين المرتفعات السورية وحوض الفرات (والتي سماها الجغرافيون العرب «ديار ربيعة») كانت موحدة في مملكة واحدة أثناء القرون الأربعة التي سبقت الاسلام. ولا بد أن تزايد أهمية التجارة بين المراكز الرئيسية للحضارة في كل من الامبراطوريتين البيزنطية والفارسية كان أحد العوامل التي ساعدت على هذه الوحدة، الى جانب التجانس القومي واللغوي. وكما يحدث عادة، استتبعت العلاقات التجارية علاقات سياسية وثقافية. وكان الملك العربي، كملوك الحيرة وغسان، يتطلع إلى جاريه القويين أملاً في الرعاية والتأييد، بينما كان هذان الجاران يأخذان بأسباب الحيطة تجاه سكان الصحراء هؤلاء الذين استطاعوا، في اندفاعهم نحو الشمال، أن يؤسسوا في الماضي غير البعيد ممالك عربية في سوريا وما بين النهرين، وقد كانت هذه الممالك من القوة بحيث استطاعت أن تتحدى هيمنة كل من الامبراطوريتين.

وجاء التغير الكبير حول منتصف القرن الخامس الميلادي. ففي ذلك الوقت وقع حادثان خطيران: انهيار سد مأرب، الذي كان، كما يقول ياقوت الحموي، أعجوبة من أعاجيب الهندسة، والغزو الحبشي الأول لليمن. وتربط المصادر العربية كما تربط الأبحاث الحديثة بين الواقعتين، وقد اقترنتا كذلك بتدهور طرق التجارة داخل شبه الجزيرة العربية، إذ ان التحالف بين بيزنطة والحبشة ضمن سلامة طريق البحر الأحمر (مروراً بمصر) للسفن البيزنطية. وقد أصبحت اليمن بعد الغزو الحبشي الثاني (عام ٥٢٥ م) شبه مستعمرة حبشية، واستمرت كذلك نحواً من خمسين عاماً، واضطر الأمير الحميري سيف بن ذي يزن إلى الاستعانة بالفرس الذين سارعوا الى تلبية دعوته. على أن مقتل سيف حوّل اليمن الى مجرد ولاية من ولايات الامبراطورية الفارسية الضخمة. ويبدو أن اليمن تحت حكم الفرس لم تكن أفضل حالاً بكثير مما كانت أثناء احتلال الأحباش لها. ولكن ظهر جيل مولد من الحميريين والفرس كان له، بعد قرنين، دور مهم باعتباره قوة عسكرية في خدمة النظام العباسي الجديد. ويبدو أن عرب اليمن ظلوا خلال التقلبات التي طرأت على الدولة الاسلامية ميالين بعواطفهم نحو الفرس، كما يظهر بوضوح في رثاء البحتري المشهور لايوان كسرى (وهو القصر الملكي الذي كان يقيم فيه ملوك الفرس).

---

(١١) Fred V. Winnet and G. Lankester Harding, *Inscriptions from Fifty Safaitic Cairns* (Toronto, Buffalo: University of Toronto Press, 1978), p. 23.

وعنـدما غـزا الفرس سـوريا ومصر (عـام ٦١٤ م) تسيدوا دون منـازع على جميـع الشـواطىء والدول الحدودية في الأطراف. فمن الناحية العملية لم يسبق لمملكة غسان الموالية لبيزنطة وجود، أما الساحل الشرقي (البحرين) فكان يحكمـه ممثل لملك الحـيرة. وكانت لهذه الأحداث أصـداء قويـة في طول شبه الجزيرة العربية وعرضها، كما يظهر من طريقة الاشارة اليها في القرآن[١٢].

صحب الانحدار المستمر والانحلال النهائي لمملكتي كندة وحمير ـ وقد امتد من أواسط القـرن الخامس الى نهاية السادس الميلاديين ـ سقوط شبه الجزيرة العربية كلها في هوة الفوضى. إلا أن مكـة استطاعت أن تحافظ على طريق تجاري فرعي بين سوريـا واليمن، بحيث كانت قـوافلها تستـطيع أن تقطعه بشيء من الأمان. وكان الفضـل في ذلك للدبلومـاسية الـذكية مقـترنة بتقسيم كفـء للوظائف المدنية والدينية داخل المدينـة نفسها، أكـبر من القوة العسكـرية. وكـانت القبائـل اليمنية قـد بدأت هجـرتها نحـو الشمال بعـد انهيار سـد مأرب (حـوالى عام ٤٥٠ م)، وواجهت في كثـير من الأحيـان مقاومة شديدة من القبائل الشمالية. ولا بد أنها اعتمدت على تأييد مملكتي كندة في الجنوب وغسان في الشمال، وكلتاهما من أصل يمني. وكان أهل اليمن قد ألفوا أساليب الحياة المستقرة أكثر من جـيرانهم الشماليين، فلا غرو أن احتلوا في وقت قصير المناطق الأصلح للزراعة في وادي القرى (شمال الحجاز) وشمال نجد.

وهكذا بدأ عصر في تاريخ شبه الجزيرة العربية كانت سمتـه المميزة هي القبليـة. وكان انهيـار الحكومات المركزية، والهجرة الجماعية إلى الشمال، وفوق هذا وذاك تدهور الحياة الاقتصـادية، كـانت هذه هي العوامل الثلاثة الأساسية التي شكلت تاريخ العرب طوال القرنين السابقـين للاسـلام. ولا يمكننـا أن نفهم المعنى الحقيقي لهذه الحقبـة إذا أهملنا الفـترة التي سبقتها مبـاشرة. فهذا الاهمـال هـو الذي يجعلنا نتصـور أن «البداوة» أو «القبليـة» كانت هي «الثـابت» الرئيسي في التـاريخ العـربي وهو تصور لا ينسجم بسهولة مع تاريخ الساميين القدماء، ولا مع تاريخ العرب أنفسهم بعد الاسلام.

والنظرية الأقرب الى العقل هي أن الحضـارة العربيـة، بوجـه عام، تمـر في أدوار متعاقبـة من الحياة المدنية والبدوية. فقد رسمت جغرافية البلاد العربية، وهي صحراء جـرداء تنقطهـا الواحـات وتحف بهـا وديان أنهار خصبـة، مصايـر الشعوب العـربية. فكـانت الحكومـات المـركـزيـة في الأعم الأغلب، تتخذ قواعدها في البقاع الأوفر حظاً، ولكنها لا تجد بداً من المحافظة على اتصالها بالأطراف المتبدية، بل ان الحياة القبلية نفسها لا تخلو من التحضر، ولا سيما حيث تشكل الـزراعة جـانباً مهـماً من اقتصاد القبيلة. وعندما تنهار الحكومة المركزية ـ وغالباً ما يكون ذلك نتيجة لتدخل دولة أجنبية ـ تتغلب القبلية ولا يقتصر ذلك عـلى أن بدو الأطـراف يدينـون بالـولاء لزعـماء القبائـل فقط، بل ان الدولة نفسها تتحلل الى تجمعات قبليـة. وهذا مـا حدث للغسـاسنة. ويمكننـا أن نشبه هـذه الحالـة بحرب العصابات عندما تحل الهزيمة بالجيش النظامي. فالذي يحدث هو أن المقاومة المسلحة تقع على عاتق جماعات صغيرة، ينشأ بينها نوع من الولاء القبلي، كما نعرف حق المعرفة من التاريخ المعاصر في

(١٢) القرآن الكريم، «سورة الروم،» الآيات ١ ـ ٥.

أجزاء مختلفة من العالم. وتتحول المنازعات بين الجماعات المختلفة الى حروب داخلية. هذا قانون عام يتشكل في كل حالة بعوامل نوعية جغرافية وثقافية.

ففي شبه جزيرة العرب ذاتها، وإلى درجة أقل في جميع البلدان المعربة التي تقع بين الخليج العربي والمحيط الأطلسي، حيث نصادف التقابل نفسه بين صحاري وأراضي زراعية (مع وجود مناطق رعوية في الوسط)، يتم الانتقال بين البداوة والحياة المدنية بسهولة غير عادية وهذا هو مصدر ضعف العروبة وقوتها في الوقت نفسه. فبحكم قانون الفجوة الثقافية تستمر النظم القبلية على المستوى الاجتماعي والنزعات البدوية على المستوى الفردي مدة طويلة داخل اطار المجتمع المتمدن. ومع أن هذا الشذوذ يبطىء من حركة التغير الاجتماعي، فإنه يسهل إعادة التطبع بالحياة البدوية أو شبه البدوية، القائمة على تماسك القبيلة، وبذلك ينجو الجنس من الفناء إذا نشأت ظروف غير مواتية. ففي هذه الحالة تصبح روابط النسب واللغة والدين هي الدعائم الأساسية لوحدة القومية، ولو أن الوحدة القومية، بالمعنى الصحيح، لا تنسى أبداً.

وثمة عامل نوعي آخر في ذلك الشكل من حرب العصابات الذي أصبح أسلوب حياة مرات عدة في تاريخ العرب. وهذا العامل عائد الى الخصائص الطبيعية للصحراء المكشوفة. فليس ثمة موانع طبيعية يمكن للمحاربين أن يحتموا خلفها. ومن ثم يصبح تكتيك الكر والفر هو الطريقة الوحيدة للبقاء. وتصبح المفاجأة والسرعة هما الخاصيتين المميزتين للغزوة البدوية. وهذا هو ما يجعل للحصان معزّة خاصة لدى المحارب البدوي، فهو حصنه[١٣]، وهو يبقي له لبن ناقته، حتى ولو احتاجت اليه زوجته وأطفاله[١٤]، والشجاعة يجب أن تقترن بالحيلة، ولا يخجل المحارب البدوي أن يهرب بحياته إن تأزمت الأمور[١٥].

ويسمي المسعودي هذه الحقبة من الحروب المستمرة «يوم الفساد» ويقدر مدتها بمائة وثلاثين عاماً[١٦] ولكنه يقصرها على الحرب بين فرعين من طيىء وهما الغوث وجديلة.

ويبدو أن كندة وقعت بين القوتين المتنافستين: فارس، وبيزنطة، إذ كان موقعها ـ قريباً من دائرة نفوذ هذه الأخيرة ـ يضطرها الى خطب ودها. ووجود مقبرة امرىء القيس آخر ملوك كندة الأقوياء في الشمال يوحي بأن اضطرابات داخلية أجبرته على نقل حاضرة ملكه على مقربة من سادته البيزنطيين. وكان تقسيم مملكته بين أبنائه الخمسة علامة أخرى على اضمحلال قوتها.

---

(١٣) علي الجندي، شعر الحرب في العصر الجاهلي، ط ٣ (بيروت: مكتبة الجامعة العربية، ١٩٦٦)، ص ٤٨١.

(١٤) أحمد محمد الحوفي، الحياة العربية من الشعر الجاهلي (القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، ١٩٧٢)، ص ٢٥٨ ـ ٢٦٠.

(١٥) المفضل بن محمد المفضل الضبي، المفضليات، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٣).

(١٦) ابو الحسن علي بن الحسين المسعودي، التنبيه والإشراف، المكتبة الجغرافية العربية، ١ (ليدن: مطبعة بريل، ١٨٩٣)، ص ٢٠٧.

وآخر هذه السلسلة من الدلائل هي سيرة الشاعر أمرىء القيس، وهو الأخير في هذه السلالة الملكية الذي حاول الاستعانة ببيزنطة لاستعادة ملك آبائه. وكانت القبائل العربية قد ثارت على أمرائهم من كندة، وقتلتهم جميعاً، وبينهم حجر والد امرىء القيس. وكان حجر حاول أن يدعم مملكته المتداعية بزواجه من أخت أحد شيوخ القبائل الأقوياء وهو كليب تغلب، وفي الوقت نفسه زوج أخته للمنذر بن ماء السماء ملك الحيرة. وعلى الرغم من هذا كله فقد قتله بنو أسد وهم رعاياه. وطالب امرؤ القيس بعرش أبيه، مستعيناً ـ أول الأمر ـ بإحدى «الممالك» الصغيرة التي انقسمت اليها مملكة حمير بعد الاحتلال الفارسي. وعندما فشلت هذه الخطة لجأ الى القسطنطينية ملتمساً عون الامبراطور البيزنطي، ومحاولاً ـ في الوقت نفسه ـ أن يجمع حوله قبائل نجد التي كانت قد تشرذمت بالفعل. ولكن شيئاً من ذلك لم يفلح، وعندما وصل أخيراً الى القسطنطينية لم يكن بقي منه إلاّ رجل محطم.

وبينما كان في طريقه الى القسطنطينية نظم قصيدة تضمنت لمحات قيمة عن عصر الانحدار هذا. وتصف المقدمة الغزلية المحبوبة بأنها «كنانية»، وكنانة قبيلة عدنانية كانت تقطن الحجاز. ثم تنتقل القصيدة الى وصف الهوادج التي تحمل المحبوبة وصواحبها نحو أرض غسان في سوريا. ويشبه الشاعر منظرهن بنخيل يامن، ويامن قبيلة أخرى كانت تقطن البحرين. وجرياً على العادة المعروفة في الشعر الجاهلي يستطرد امرؤ القيس الى وصف مطول لنخيل يامن، فهن سامقات ذوات فروع كثيفة مثقلة بالبلح الأحمر، وقد حماها أصحابها حتى نضج الثمر واكتنز، فهم يتأملونه فرحين بكثرته وجمال لونه. وإذا طاب جناه أتت جيلان (وهم عمال كسرى في البحرين، يجمعون له غلة نخيلها) فاحتملوا أكداس البسر[17].

هذا الاستطراد ببراءته الظاهرية لا يكاد يحتاج الى تعليق. ولكن يحسن بنا أن نقول كلمة عن الاكثار من ذكر أسماء الأمكنة في الشعر الجاهلي. لقد جاء متكلم وناقد في القرن العاشر[18] فرآها حشواً، ولكننا عندما نضم الوقائع المتصلة بهذه الأسماء بعضها الى بعض، فقد نستنتج أنها كانت تحمل تلميحات سياسية يفهمها العربي الذي عاش قبل الاسلام بقرن أو أكثر.

وكانت القبائل الشمالية تتألف من فرعين: أولهما ـ مضر ـ يعيش معظمهم في الحجاز وجنوب نجد، والآخر ربيعة ويقطنون حول الساحل الشمالي الغربي للخليج العربي، وقد توغلوا ـ كما سبقت الاشارة ـ في المثلث شبه الصحراوي الواقع بين سوريا والعراق. وبحذاء القسم الجنوبي من ساحل الخليج كانت تسكن عبد القيس، وهم فرع من ربيعة كان جل اعتمادهم على الملاحة التجارية، ويبدو أنهم كانوا على علاقة حسنة بالفرس مثل أهل اليمن، وعلى عكس ربيعة الشمال الذين كانوا دائماً إما مشاغبين لدولتي الحيرة وغسان الغربيتين، وإما مستهدفين لعقاب هاتين الدولتين. وما كادوا

---

(١٧) انظر القصيدة الرابعة في: امرؤ القيس، ديوان امرؤ القيس، صنعة الأعلم الشنتمري (الجزائر، ١٩٧٤).

(١٨) أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني، اعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، ذخائر العرب، ١٢ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٣)، ص ١٦٠.

يتحررون منها حتى غرقوا في ثارات حرب الفساد. وتذهب الروايات الى أن حرباً دارت رحاها أربعين عاماً بين فرعي ربيعة: بكر وتغلب بسبب ذبح ناقة. ولعل هذه الحرب كانت في بدايتها عندما حاول امرؤ القيس أن يحشد جموع كندة ليثأر لمقتل أبيه، وقد تحول ـ بعد هزيمة منكرة في خزازي ـ الى العمل على احياء مملكة اسلافه باستنهاض جميع القبائل العربية، أو أي قبيلة عربية يمكن أن تناصره.

وكان الغسانيون واللخميون (ملوك الحيرة) بعيدين عن رضا سادتها ـ ولكن مملكة بني غسان كانت أقرب الى الانهيار النهائي. أما الملك اللخمي في الحيرة فكان يحاول تثبيت سلطانه على ربيعة وعلى تميم المضرية (وهي أقرب القبائل الى مساكن ربيعة). وهذه الأخبار التي نقلها الرواة تتفق مع دلالة أبيات امرىء القيس التي سبقت الاشارة اليها. على أنه لا بكر ولا تغلب أسلمت قيادها بسهولة، فمعلقة عمرو بن كلثوم التغلبي تعيد الى الذاكرة معارك طويلة مجيدة «عصينا الملك فيها أن ندينا». ولكنه يفخر أيضاً بأن قبيلته، تغلب، أبدت شجاعة في هذه المعارك أكثر من أخوتهم البكريين، ويمضي ليذكر البكريين بالهزائم التي أنزلها بهم قومه.

وكان طرفة بن العبد البكري من أصحاب المعلقات كذلك، وقد دبر الملك اللخمي عمرو بن هند قتله وهو ابن ست وعشرين، وكان قد اضطر الى الرحيل عن قومه الى اليمن ومنها الى الحبشة. وله قصيدة[١٩] ينتقل فيها من المقدمة الغزلية التي يتوجع فيها لفراق محبوبته الى تجربة أكثر واقعية، اتفقت له حين لجأ الى حي بعيد عن ديار قومه، فقد سألته امرأة: أما لك أهل؟ فأثارت في نفسه خاطراً أن الرجل الذي يقضي شبابه بعيداً عن وطنه لا يفضل الرجل الميت، وله مقطوعة قصيرة[٢٠] يلوم فيها قومه الذين تخلوا عنه واستسلموا للذل.

ومع أن الشاعر الجاهلي يكون أكثر حماسة عندما يفخر بأفعال عشيرته الأدنين، فإنه لا ينسى سجل القبيلة ككل، عندما قامت في وجه الطغاة الأجانب، أو عندما تحالفت مع قبائل أخرى لتلقي عنها نير أولئك «الملوك» الذين لم يكونوا ـ رغم انتمائهم الى العنصر العربي ـ سوى الاعيب في أيدي الملك الفارسي أو القيصر الرومي. وهكذا نجد طرفة بينما هو يفخر بانتصار بكر على تغلب في يوم قضة، ذاكراً النصر الأكبر الذي أحرزته القبيلتان الاختان على جموع غسان[٢١]، نراه يفخر بأن أباه هو الذي ذبح الملك الغساني في المعركة. ولكن عمرو بن كلثوم كان أشد غلواً، فقد فخر بأن قبيلته التي اشتركت في تلك الحرب، لم تأبه لجمع الغنائم كما فعلت بكر أختها، بل رجعت الى خيامها بالملوك مقيدين بالأغلال. بل انه ليفخر بأن تغلب هي التي قادت جميع قبائل معد (عرب الشمال) في معركة خزازى الظافرة.

---

(١٩) انظر القصيدة الخامسة في: **طرفة بن العبد البكري، ديوان طرفة بن العبد،** تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال (دمشق، ١٩٧٥).

(٢٠) انظر: المصدر نفسه، القصيدة ١٤.

(٢١) انظر: المصدر نفسه، القصيدة ١٢.

على أنه لا يمكننا أن نرسم حدوداً فاصلة بين القبائل اليمنية (= القحطانية، الحميرية) وتلك الشمالية (= العدنانية، المعدية) صحيح أن الممالك الثلاث الصغيرة التي حاولت أن تتقرب الى السادة البيزنطيين أو الفرس كانت تنتمي الى أعراق قحطانية، وصحيح كذلك أن بعض القبائل القحطانية حاربت في صفوف الفرس أثناء معركة ذي قار، التي أوقع فيها جيش من رجال القبائل، معظمهم من بكر، هزيمة بحملة فارسية، وكان ذلك قبل الاسلام بوقت قصير، ولكن تغلب نفسها تحالفت مع الفرس في تلك المعركة. ومن الطبيعي جداً (وثمة روايات تؤيد هذا الغرض) أن يحدث أثناء الصراع على السلطة أن تنحاز بعض القبائل الطموحة مثل طيىء القحطانية أو تغلب العدنانية الى جانب الفريق الأقوى، أملاً في أن تخلف الأسر العربية المنهارة. وثمة واقعة طريفة يمكننا أن نشير اليها في هذا المقام، فبينما كان طرفة هارباً من وجه الملك اللخمي عمرو بن هند، لجأ الى عشيرة يمنية تدعى سعد بن مالك، فنرى طرفة حين يمدح الذين أجاروه يفضلهم على كل عشيرة تسمى سعداً، وكانت كل هذه العشائر ـ بالمصادفة ـ عدنانية.

ولا حاجة الى القول بأن الحروب الصغيرة والمناوشات، مثل الثارات العنيفة، لم تنقطع قط بين العشائر العربية. فالقتال ليس فقط حرفة جميع المجتمعات البشرية التي تضطر لأسباب اقتصادية إلى أن تبقى من دون عمل معظم الوقت، ولكنه هوايتها أيضاً. انه يطلق الطاقات المحبوسة ويفتح مجالاً لإظهار الشجاعة الفردية، ويخلق نظاماً كاملاً من القيم، يبنى عليه الفن والشرف كلاهما. ومع ذلك فقد بقي الشعور برابطة مشتركة تجمع كل هذه القبائل العربية المتحاربة، مهما تكن تلك الرابطة مفككة.

ولنرجع مرة أخرى الى الأعشى.. ان هذا الشاعر البكري الجوال الذي طاف جميع أرجاء شبه الجزيرة العربية وعبر البحر الى النجاشي (ان صدقنا كلامه، بفرض أنه حقاً كلامه) قبل الاسلام بعقود قليلة، كان له غرام خاص باليمن، التي روى أنه كان يملك فيها معصرة للخمر وله مقطوعة تتميز بحزن هادىء، يبكي فيها مصر قصر اسمه ريمان، والراجح أنه كان لأحد ملوك حمير القدماء (لا للأعشى نفسه كما زعم لويس شيخو بغير دليل) وتستحق هذه المقطوعة أن نوردها بتمامها في ختام هذا القسم من بحثنا[٢٢]:

يا من يرى ريمان أمسى	خاوياً خرباً كعابه
أمسى الثعالب أهله	بعد الذين هم مآبه
من سوقه حكم ومن	ملك يعد له ثوابه
بكرت عليه الفرس بعد	الحبش حتى هد بابه
وتراه مهدوم الأغا	لي وهو مسحول ترابه
ولقد اراه بغبطة	في العيش مخضرا جنابه
فهوى وما من ذي شبا	ب دائم أبداً شبابه

---

(٢٢) شيخو، شعراء النصرانية قبل الاسلام، ص ٣٨٣.

لا يوجد اليوم دارس جاد للتاريخ يسلم بالمقولة الشائعة قديماً: ان الاسلام يمثل تغيراً مفاجئاً وكاملاً في حياة العرب. وليس في هذا ما يغض من نظام القيم الذي جاء به الاسلام، والذي كان مختلفاً اختلافاً جذرياً عما سبقه، ولكن الصحيح أيضاً ـ لأنه طبيعي ـ ان هذه القيم كانت تحتاج الى وقت لتتأصل في السلوك العادي للمسلمين. وفي الوقت نفسه لم يكن بوسع التاريخ أن يتوقف وينتظر. فإن الظروف المتغيرة جاءت بتحديات جديدة. لقد كان من تعاليم الاسلام أن الناس جميعاً متساوون مهما اختلفت شعوبهم وقبائلهم. وحتى فيما يتعلق بالعقيدة قرر الاسلام أنه لم يزد على أن بيّن ما هو ثابت في أعماق النفس البشرية، وما أعلنه جميع الرسل منذ فجر الحياة الانسانية. أما من الناحية العملية، فإن تعاليم الاسلام قد تمثلت بصورة تدريجية، وبشيء من الصعوبة. وقد كان صحابة الرسول (ص) يراعون الدقة في نقل تعاليمه، ولكنهم كانوا، في الأمور العملية، ولا سيما بعد وفاته، مضطرين الى اعمال الرأي بحسب اجتهادهم. ولعل هذا القول أشد انطباقاً على الدوافع والمشاعر منه على السلوك الظاهر. فلم ينته الشعور بالولاء للقبيلة بمجرد ابتداء البعثة المحمدية. واننا لنرى في شعر حسان بن ثابت المدني الخزرجي، كبير شعراء الرسول (ص)، مزيجاً عجيباً من الحماسة الدينية والتعصب القبلي. فهو يقول في احدى قصائده التي هجا بها كفار قريش ـ وهم قوم الرسول (ص) في مكة ـ مقتبساً من بعض آيات القرآن ما يتفق وغرضه[٢٣].

وفي قصيدة أخرى[٢٤] يشير الى المهاجرين باسم «الجلابيب» وهي تسمية لا تخلو من اهانة، متوعداً أعداءه منهم، ومضيفاً الى ذلك هجومه الديني العادي على قريش.

ولم تخل القصائد التي نظمها المحاربون المسلمون أثناء معاركهم الأولى على الحدود من آثار العداوة القبلية. فيقول القعقاع بن عمرو التميمي في أول معركة قادها خالد بن الوليد في الشام.

بدأنا بجمع الصفرين فلم ندع	لغسان أنفاً فوق تلك المناخر
صبيحة صاح الحادثان ومن به	سوى نفر نجتذهم بالبواتر
وجئنا الى بصرى، وبصرى مقيمة	فألقت الينا بالحشا والمعاذر
فضضنا بها أبوابها ثم قابلت	بنا العيش في اليرموك جمع العشائر[٢٥]

وقد شارك الشاعر نفسه في فتح الحيرة. وعنه يقول:

ويوم أحطنا بالقصور تتابعت	على الحيرة الروحاء احدى المصارف
حططناهم منها وقد كان عرشهم	يميل به فعل الجبان المخالف
رمينا عليهم بالقبول وقد رأوا	عبوق المنايا حول تلك المخارف
صبيحة قالوا: نحن قوم تنزلوا	الى الريف من أرض العريب المقانف[٢٦]

---

(٢٣) انظر القصيدة الأولى في: حسان بن ثابت، **ديوان حسان بن ثابت**، تحقيق سيد حنفي حسنين، مراجعة حسن كامل الصيرفي، المكتبة العربية، ١٣٦ (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤)، الأبيات ١٦ ـ ٢٠.

(٢٤) انظر: المصدر نفسه، القصيدة ٥٢.

(٢٥) النعمان عبد المتعال القاضي، **شعر الفتوح الاسلامية في صدر الاسلام** (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٥)، ص ٩١.

(٢٦) المصدر نفسه، ص ١٢٨.

ولم يستغرب القعقاع أن بعض العشائر العربية انحازت الى جانب الفرس. فقد حدث ذلك من قبل في يوم ذي قار، فهو يشير الى بني رزام (اسم عشيرتين: احداهما تنتمي الى تميم المضرية، والأخرى الى الأزد من حمير) مقارناً إياهم، في بساطة تامة، بالفرس والروم.

والحق أن العصبيات القبلية استمرت قوية بعد الاسلام كما كانت قبله ولو أن معظم العرب عدوا دور القبيلة في نصرة الدين الجديد من مفاخرها، بل أعظم مفاخرها في أكثر الأحيان. على أن القبيلة ظلت تهدد وحدة المؤمنين حديثة الميلاد. وبعد وفاة الرسول (ص) تولت قبيلة ـ قريش ـ قيادة المجتمع الاسلامي الناشىء، ولم يكن أهل المدينة راضين عن ذلك. ويبدو أن التذمر استمر بعض الوقت، اذ يروى أن الخليفة الثاني، عمر بن الخطاب، نهى حسان عن انشاد قصائد معينة كان قد نظمها في وقت الرسول (ص)، مخافة أن تثير العصبيات القبلية من جديد.

وسرعان ما دبت الخصومة بين قريش نفسها. فقد كان بعض الناس يرون أن بني هاشم ـ وهم بيت الرسول (ص) ـ أحق من يلي الأمر بعد وفاته. ولا شك أن فضائل علي بن أبي طالب، وهو ابن عم الرسول (ص) وزوج ابنته، كانت عاملاً قوياً في اجتذاب الأنصار للدعوة الهاشمية، ولكن المنافسات القديمة بين بيوتات قريش عادت الى الظهور من جديد، وكان هناك اليمنيون أيضاً، يتحينون الفرص للمشاركة في النظام الجديد. وقد أمدت بيوتات اليمن العهد الأموي برجال ذوي كفاءة عالية، ولا سيما آل المهلب الذين ينتمون الى قبيلة الأزد، وكان منهم ثلثمائة. وكان لربيعة وهي الفرع الرئيسي الآخر من القبائل العدنانية نصيبها أيضاً. ويذكر اسم معن ابن زائدة الشيباني ـ وشيبان بطن من بطون بكر ـ كثيراً بين أبرز القواد والولاة في الدولة الأموية وأوائل الدولة العباسية وكان من عقبه رجال يضارعونه شهرة. ولكننا يجب ألا نستبعد ما زعمه بعض الرواة من أن خالداً ابن عبد الله القسري اليمني حاول الوثوب الى منصب الخلافة نفسه. ومهما يكن من أمر، فقد اضطر الأمويون بعد قليل الى استغلال العصبية اليمنية لتدعيم ملكهم في مواجهة أعوانهم. ونتيجة لزواجهم من يمنيات، تولى الخلافة أحياناً خلفاء نصف يمنيين. وبدا هذا التحالف مرضياً للطرفين، ولكن القبائل العدنانية لم تكن راضية، وأول ما بدأوا به أنهم ضموا أسهمهم الى أسهم عبدالله بن الزبير، وهو قرشي آخر بويع بالخلافة وجعل عاصمته المدينة. وبعد أن هزموا في مرج راهط، وتبع ذلك سقوط ابن الزبير، حاولوا أن ينفذوا من الخلافات داخل البيت الأموي نفسه، وانحازوا الى مروان بن محمد آخر الخلفاء الأمويين. ولكن دعمهم له لم يفلح في تثبيت سلطانه، فسرعان ما أزاحه العباسيون (وهم نسل العباس عم الرسول (ص)).

وهكذا يبدو أن القرن الأول بعد الهجرة شهد ـ من الناحية السياسية ـ ظهور تيارات ثلاثة كانت تتلاقى أو تجتمع أو تتعارض بعضها مع بعض وفقاً لاختلاف الأحوال:

أ ـ الحماسة الدينية الجديدة، التي أكدت الفضائل الشخصية والمسؤولية الفردية.
ب ـ العصبية القبلية الموروثة من العصر الجاهلي.
ج ـ قيام انتماءات جديدة أوسع وأرسخ، اذا قيست بالأحلاف القبلية التي وجدت قبل الاسلام، وكانت أضيق مدى وأقصر عمراً.

والحماسة الدينية هي أبرز ملمح في شعر الخوارج، وهم مسلمون أنقياء عدّوا سائر الفرق الاسلامية كافرة. ولكنهم أظهروا التحدي نفسه للسلطة المركزية الذي تميزت به القبائل البدوية، الى جانب كرههم الصريح لهيمنة قريش. ويبدو أن الحجاز الغني أصبح يمثل لقبائل بكر وتميم وعبد القيس في الشرق، وكان منهم معظم الخوارج، دولة أخرى كدول جنوب الشام والعراق التي واصلوا الاغارة عليها ردحاً طويلاً من الزمن.

أما في الحجاز نفسه، وكذلك الحال في الأمصار الجديدة النامية فكان العرب على اختلاف قبائلهم يناصرون اما الحزب الأموي وإما الهاشمي وإما الزبيري. وهكذا كانت دعاوى البيوت القرشية الثلاثة تتخلل العصبيات القبلية. على أن الارتباط بحزب واحد ـ على الأقل بين الشعراء ـ قلما كان ثابتاً أو حتى مخلصاً. ففي الحجاز حوّل عبيد الله بن قيس الرقيات القرشي ولاءه من الزبيريين بعد سقوطهم ـ وكان شاعرهم ـ الى الأمويين ولم يتحرج، اذ زعم أن سيادة قريش هي قضيته الأولى. أما الكميت بن زيد الأسدي (وأسد قبيلة مجاورة، في منزلة متوسطة بين الحضارة والبداوة) فكان أقل مجاملة في انسحابه من صفوف الهاشميين ليضع نفسه في خدمة الأمويين.

وأما عن الشاعرين اللذين برزا أكثر من غيرهما في العصر الأموي، وهما جرير والفرزدق، وكانا ينتميان الى بطنين مختلفين من بطون تميم ويعيشان في البصرة أو حولها، فيقال إن كليهما كان يميل الى التشيع ولكليهما مدائح طنانة في الخلفاء الأمويين. على أن معظم شهرتهما (ويمكن أن نضيف: السيئة) ترجع الآن الى أهاجيهما الطويلة المتبادلة التي لم يتورعا فيها عن قبيح. فقد تحول الهجاء القبلي على أيديهما الى هجاء شخصي، وكان هذا تحولاً أساسياً في فن الهجاء، ولم يلبث أن أصبح القاعدة. وأهميته في عصرهما أنه أزال حدة العصبيات القبلية. ويمكننا أن نتخيل الجماعات القبلية المتنافسة التي كانت تنزل البصرة، وهي تستمع بشغف الى هذا اللون الجديد من التسلية. غير أنهما كانا اذا تحولا الى الفخر يفتخران بمضر، ويعتزان بأن الخليفة نفسه كان مضرياً. وكانت تميم قبل الاسلام اعتبرت تجمعاً قبلياً مستقلاً، فكان اتجاه الشاعرين التميميين الأعظمين الى الانتماء لمضر، لقبيلة الأم، شاهداً على بدء الشعور بالانتماء الى كيان أوسع.

وعلى العكس منهما كان الأخطل، وهو شاعر تغلبي يضارعهما منزلة ويدين بالمسيحية، ثابتاً على ولائه للأمويين. وكان جرير يغيظه بأنه هو ـ أي جريراً ـ ينتمي الى قبيلة الخلفاء، أكثر مما كان يعيره بدينه.

وفي الوقت نفسه كانت المعارك الصغيرة مستمرة بين القبائل والعشائر في مختلف أرجاء الدولة الاسلامية التي اتسعت الآن اتساعاً كبيراً[٢٧] واذا رجعنا الى «باب الحماسة» في مختارات أبي تمام الشهيرة، حيث وضع كثير من الشعر الذي قيل في الحرب، وجدنا من الصعب في كثير من الأحيان أن نميز الشعر الاسلامي من الجاهلي. على أن الملاحظ في الأقاليم الاسلامية الجديدة أن التناقض بين

---

(٢٧) احسان النص، العصبية القبلية وأثرها في الشعر الأموي (دمشق، [د. ت.])، ص ٣٦٧ ـ ٣٧٩.

العدنانية والقحطانية هو الـذي يفسر المنازعـات القبلية عـادة الى جانب كـون هذه المنـازعات وثيقـة الارتباط بالصراع على السلطة على مستوى الدولة الاسلامية نفسها. وقد استمرت هذه الأحوال مدة طويلة بعد قيام الدولة العباسية.

وازداد هذا التشابك بين الولاءات تعقيداً عندما دخلت شعوب الأقطار المفتوحة في الاسـلام. فقد أصبحت لها بمقتضى الشريعة الحقوق نفسها التي للمسلمين العرب، ولكنها اضطرت في البدايـة للالتحاق بإحدى القبائل العربية حتى تقبل داخل النسيج الاجتماعي. وهذا هو نظام الولاء. ويبـدو أنه نجح في البداية الى درجة أن كتاب السير كثيراً ما يختلفون حول كون شخص ما منتميـاً الى قبيلة ما صليبية أو ولاء. وترجمة هذا النوع من الامتصاص بالاصطلاح الأوروبي غير دقيقة وخصوصاً حين نلاحظ أن القبائل العربية نفسها كانت تمتص، ببطء، ولكن باطراد، داخل المجتمعـات المختلطة في المدن الكبيرة.

ومثل الشاعر بشار بن برد يوضـح هذه الحـالة. فقـد ولد بشـار مولى في بـطن من بطون قيس عيـلان، وهي قبيلة عدنـانية أخـذت تلعب دوراً بارزاً في الصراع القبـلي أثناء العصر الأمـوي (ربما لكونها أقرب الى البداوة)، حتى أن اسمها اطلق على تحالف القبائل العـدنانيـة التي حاربت في صف مـروان بن محمد. وكـان بشـار في ذلـك الوقت يـرى نفسه واحـداً من قيس عيلان، يمجـد أفعالها ويسخـر من أعدائهـا (اليمنيين). ولكننـا لا نعرف بـالضبط متى تخلى عن ولائـه القبلي وأخـذ ينـظم قصائد تقطر حقداً على العرب. ولعل هذا التغير صاحب الثورة العباسية، التي ساهمت فيها العناصر الفـارسية بقيـادة أبي مسلم الخراسـاني، مساهمـة كبيرة، وهـذا هو الـوقت نفسه الـذي يرد فيـه ذكر «الأبناء»[٢٨].

وكان القرن الأول من العصر العباسي (من الثامن الى التاسع الميـلاديين) «بـوتقة» بكـل معنى الكلمة، انصهرت فيهـا مختلف الشعوب منتجـة شيئاً كـان أقرب مـا نعرف الى التسميـة بـ «قوميـة» عربية. كان رئيس الدولة عربياً، كما كان عدد لا بأس به من القـواد والولاة والعـمال عربـاً كذلـك. وكانت الشعوب التي امتصت حديثاً، ولا سيما الفرس، تشارك مشاركة ايجابية في أعمال الـدولة، ولا شك أنها كانت تمثل ـ أيضاً ـ أغلبيـة السكان. وحـول منتصف القرن التـاسع حقن الجيش بعنـاصر تركية سرعان ما أصبحت في القيـادة. وقد وصف الجـاحظ هذه الحـال المتوازنـة في إحدى رسـائله، ولكنها لم تدم طويلاً. فقد اجتمعت الطمـوحات الشخصيـة والنزعـات الاقليمية عـلى تمزيق يشمـل الدولة العربية الاسلامية الواسعة. ولم يحدث أي تغير مهم في العصور التالية، حتى العصر الحديث. وكانت شبه جزيرة العرب نفسها هي أشد الأقاليم معـاناة من التحلل الـذي أصاب الـدولة العـربية الاسلامية، فـارتدت الى حـال من البداوة استمـرت حتى أعادهـا النفط مرة ثـانية الى بؤرة الاهتـمام العالمي.

---

(٢٨) انظر ما سبق في: حوليات التاريخ العباسي.

وقد أنجب القرنان التاسع والعاشر شاعرين يمكننا أن نعدهما أعظم ممثلين للقومية العربية في نضجها ثم في بداية انحدارها. أما الأول فهو أبو تمام، ومدائحه في المعتصم وقواده، الذين أصبحوا مشغولين بصورة شبه مستمرة على الجبهة البيزنطية، تستولي على القارىء بجوها الكثيف، وكأنها ملحمة قومية. وأما الثاني فهو المتنبي، وأوصافه لمعارك سيف الدولة، أمير حلب العربي، عند بوابات ما أصبح الآن امبراطورية عربية منشقة على نفسها، تكون واحدة من أعظم ذخائر الأدب على الاطلاق. وقد يدهش المرء لأن الحروب الصليبية لم تنتج، في الجانب العربي، شعراً يضاهي في قيمته هذا الشعر، ولو أنها كانت سخية بالابداع الشعري، في الجانب الأوروبي، الى درجة لافتة للنظر. نعم، إن السير الشعبية يمكن أن تذكر في هذا المقام، ولكن هذه قضية أخرى.

الفصل الثاني

الشعر العربي الحديث: جدليات القديم والجديد والأصيل والوافد

محمد فتوح أحمد (*)

ليس من همنا في هذا المقام السريع أن نتعقب تاريخ الشعر العربي لنرصد اتجاهاته الفنية والفكرية، فذلك أمر لا يتسع له هذا البحث، إلى أنه ليس من غاياته. أن ما نريد تأكيده أن الظاهرة الأدبية ـ شأنها شأن أي نشاط فكري ـ غير منقطعة الصلة بالماضي، وأنها تستمد من التراث بقدر ما تستجيب لظروف العصر، وأن كل تجديد مقيد ـ بحكم انتمائه الى بيئة معينة ـ بقيم تاريخية واجتماعية تسيطر عليه وتوجهه توجيهاً يقل أو يكثر، وفي هذا يبدو التراث قوة كامنة تربط اللحظة الراهنة للكاتب أو الشاعر بأعمال سلفه من الكتاب والشعراء[1].

وقد كان الشعر الغنائي ـ وما يزال ـ قيثارة الانسان العربي وأعرق فنونه القولية، ومن ثم تحكمت نماذجه الأولى في الصياغة الشعرية على مر الأجيال، وكانت كل موجة من أمواج التجديد في أبنيته وصوره تنحسر أمام مد ذلك التراث الذي صنعه أهله على المدى الزمني الطويل، حتى أن حركة البعث الشعري على يد رائدها الأول محمود سامي البارودي كانت في جوهرها أحياء للديباجة العربية في أزهى عصورها، ورفضاً لذلك البهرج اللفظي الذي كان يمارسه الشعراء العروضيون في العصر التركي[2]، أي أنها كانت حركة متعاطفة مع الماضي البعيد أكثر منها ثائرة عليه، ومن هنا كان تأثيرها البالغ في الشعر الحديث، وهو تأثير يكاد يجمع عليه أرباب القول محافظين ومجددين، ويوجزه الأستاذ عباس محمود العقاد حين يقرر أن محمود البارودي: «رد الى المعاصرين يقين القدرة على مجاراة

(*) استاذ أدب عربي في كلية الآداب ـ جامعة عين شمس.

(1) ذلك ما يدعوه إليوت الحاسة التاريخية. انظر: م. ل. روز نتال، شعراء المدرسة الحديثة، ترجمة جميل الحسني (بيروت، ١٩٦٣)، ص ٢٥.

(2) انظر نماذج لهذا في: عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، ط ٤، ٢ ج (القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٥٩)، ج ١، ص ١٢ و١٣.

العباسيين والمخضرمين والجاهليين في ميدان اللغة والتركيب بما أتقن من معارضتهم في المذاهب والأساليب، وليس أدعى من هذه الثقة الى الابتكار والاستقلال والاعتداد على النفس والإفلات من قيود التقليد، فإذا حسبنا للبارودي سليقته المستقلة وشخصيته المعبرة، ونزعته إلى الاعتراف بحق العصر على الشاعر، فلا ننسى أن نحسب له جودة التقليد وما استتبعته من حسن الثقة وعزيمة النهضة»[٣].

وقد تركت خطى محمود البارودي على رمال الشعر العربي آثاراً ترسمها من تلاه من الشعراء، ولم يفلت منها أحمد شوقي، الذي جمع إلى فحولة الملكة الشعرية حساسية مذهلة بأسرار النغم الموسيقي، وتحكماً أصيلاً في ناصية الأسلوب الشعري، ولكنه ـ في معظم تجاربه ـ ظل يغترف من تلك الدنان التي اغترف منها محمود البارودي، وبقي تصوره للشعر ووظيفته في حدود النماذج العليا التي خطها شعراء العربية في الماضي، رغم اقامته بفرنسا أربع سنوات في فترة من أحفل فتراتها بتيارات الأدب ومذاهبه، وكان باستطاعته أن يتفاعل بهذه المذاهب وأن يخرج منها بفلسفة شعرية جديدة يمزج فيها بين الثقافتين العربية والغربية مزجاً تتجلى فيه عالمية الرؤيا وانسانيتها، ويجمع بين جدة المضمون وروعة الصياغة.

على أننا لا ننكر على أحمد شوقي مكانه البارز في ركب الشعر المعاصر، وبخاصة محاولته الرائدة لكتابة المسرحية الشعرية، وقد كان مجرد الالتفات اليها دليلاً على رغبته المخلصة في التجديد، ولم يكن ليتسنى له ذلك لولا رحيله إلى فرنسا وملاحظته لازدهار الحركة المسرحية فيها، غير أن هذه الملاحظة كانت تجميعية تميل إلى التأثر بالثقافة المسرحية العامة دون أن تخضع خضوعاً مطلقاً لمذهب أدبي بعينه.

وإذا كانت بعض ظروف البيئة والنشأة حالت بين أحمد شوقي وأن يفتح صدره لكل رياح التجديد العارمة التي هبت عليه خلال اقامته بفرنسا، فقد كان هناك من شعرائنا من لم تحكمه مثل تلك الظروف، وسن ثم ظهرت بعض اتجاهات التجديد متأثرة بالثقافتين الفرنسية والانكليزية، ولكنها اتجاهات لم ترق إلى مستوى المذهب الأدبي ذي الأسس الفلسفية والاجتماعية، وإن بقي لها بعد ذلك فضل ريادة التجديد في الشعر الحديث.

وقد تجلت أولى هذه المحاولات في شعر خليل مطران (١٨٧٢ ـ ١٩٤٩ م) الذي بدا واضحاً تأثره بالنظرية الرومانتيكية منذ عام ١٨٩٤ م، ولكن هذا التأثر لم يتأكد على نحو نظري الا عام ١٩٠٠ م حين بدأ يكتب في المجلة المصرية عن تصور شعري جديد لا يتنكر للديباجة العربية بقدر ما يستلهم قيم العصر وروحه، داعياً إلى وحدة البناء الشعري منبهاً إلى تلك الغاية الشريفة التي أخنى على الشعر العربي تحوله عنها قائلاً: «وأخني على الشعر تحوله عن الغاية الشريفة التي خلق لها إلى أمور خاصة كالمدح والتشبيب والفخر والهجو، وأمثال هذه الأغراض في قصائد لا ارتباط بين معانيها ولا تلاحم بين أجزائها ولا مقاصد عامة تقام عليها أبنيتها وتوطد بها أركانها، وربما اجتمع في الواحدة منها ما يجتمع في أحد المتاحف

(٣) عباس محمود العقاد، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٣٧)، ص ١٤٨.

من النفائس ولكن بلا صلة ولا تسلسل، وناهيك عما في الغزل والثناء وشكوى الدهر ووصف الجواد والناقة وميادين الحروب وضرب الأمثال وارسال الحكم من المواضيع التي لا يضمها موضع الا تتشاتم وتتلاكم وتتناهب ذهن القارىء ذاهبة كل مذهب بين السماء والأرض»[٤].

ويردف «الخليل» مقالاته تلك بمقدمة صدر بها ديوانه الذي ظهر عام ١٩٠٨ م قرر فيها معالم نهجه الفني الجديد: «هذا شعر ليس ناظمه بعبده، ولا تحمله ضرورات الوزن والقافية على غير قصده، يقال فيه المعنى الصحيح في اللفظ الفصيح ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد ولو أنكر جاره وشاتم أخاه، ودابر المطلع وقاطع المقطع وخالف الختام بل ينظر إلى جمال البيت في ذاته وفي موضعه، وإلى جملة القصيدة في تركيبها وفي ترتيبها وفي تناسق معانيها وتوافقها، ومع ندور التصور وغرابة الموضوع ومطابقة كل ذلك للحقيقة، وشفوفه عن الشعور الحر، وتحري دقة الوصف واستيفائه فيه على قدر»[٥]. والحق أن شعر مطران ـ ونحن نقصد ذلك الشعر الذي نظمه بعد أن تعدى طور التقليد ـ كان محاولة أمينة ـ قدر الطاقة ـ لتطبيق هذا المنهج في فلسفة الشعر وصياغته، فكثير من قصائده في الطبيعة تجارب وجدانية يخلطها بنفسه ويسقط عليها من مشاعره، «وكان الطبيعة عنده كائن حيّ يتمتع بكافة خصائص البشر من خوالج وأحاسيس»[٦]، كما أن كثيراً من قصائده ذو اطار قصصي يمكن اعتباره معادلاً لعواطف الشاعر، وهو ما يضفي على قصائده صلابة وإحكاماً في البناء الشعري.

وقد كان لهذا المنهج الجديد في ادراك الشعر وبناء القصيدة أثره في كثير من الشعراء الذين عاصروا خليل مطران، وتتلمذوا عليه أو على شعره وبخاصة بعض شعراء أبولو ممن تجلت في نتاجهم نزعة رمزية مبكرة، نراها تمشي على استحياء في شعر خليل شيبوب الذي هبط مصر عام ١٩٠٨ م من موطنه «باللاذقية» والذي ينفرد من بين المتأثرين باتجاهات خليل مطران، بأن ظل أميناً على العناصر التي يقوم عليها مذهب مطران في نظم الشعر[٧].

ومحاولة «الخليل» إن كانت قد ارتكزت في الأصل على أساس من الاحتفاظ بقيم اللغة وأساليبها، فإن نظائرها في الشام وفي المهجر السوري ـ اللبناني بالأمريكيتين قد انطلقت ـ إلى حد ما ـ من قيود اللغة، وكان من نتيجة ذلك أدب بدأ يفرض سيطرته على الوطن العربي في أعقاب الحرب العظمى، حتى إذا انهارت الرابطة القلمية وانتشر عقد زعماء المدرسة العربية في أمريكا، قامت في القطر الشامي ومصر محاولات شعرية هي وسط بين اتجاه مطران والاتجاه المهجري، وتمثلت في آثار عمر أبو ريشة وعلي الناصر في سوريا، والياس فياض وأمين نخلة ود. حبيب ثابت وسعيد عقل وصلاح لبكي وخليل زخريا ونقولا بسترس في لبنان، وحسن كامل الصيرفي وبشر فارس في مصر، وفي شعر بعضهم تجلت سمات الحداثة في أجلى صورها.

---

(٤) انظر خليل مطران، في: **المجلة المصرية**، السنة ١، العدد ٢، ص ٤٢ و٤٣.

(٥) انظر «المقدمة»، في: خليل مطران، **ديوان الخليل**، ط ٢، ٤ ج (القاهرة: دار الهلال، ١٩٤٨ ـ ١٩٤٩)، ج ١، ص ٩.

(٦) محمد مندور، خليل مطران (القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، ١٩٧٥)، ص ٢٢.

(٧) اسماعيل أحمد أدهم، «خليل مطران شاعر العربية الإبداعي،» المقتطف (آذار/مارس ١٩٣٩)، ص ٣٠٦.

ولسنا نريد أن نزج بهذه الدراسة في حوار شكلي مبعثه الاختلاف على زعامة التجديد وهل تأثرت جماعة الديوان بخليل مطران أم أنها شيدت بناءها من لبنات غير تلك التي وضعها، ففي اعتقادنا أن «الخليل» كان شاعراً أكثر منه داعية تجديد، وأن دعوته ـ لهذا السبب ـ كانت من الغموض والاجمال بحيث لا تستطيع خلق نظرية شعرية شاملة، وأنها ـ لكي تؤتي أكلها ـ كانت بحاجة إلى حركة نقدية منهجية تواكبها، وقد تمثلت هذه الحركة المنشودة في «جماعة الديوان»، التي كانت أول حركة نقدية في شعرنا الحديث تبني نشاطها على أسس فنية مدروسة، غير سابقة ولا مسبوقة. وكانت هذه الحركة وجهاً من وجوه التجديد ولكنها لم تكن كل وجوه التجديد. وإذا كان لمطران فضل وضع النموذج الشعري الرائد، فقد كان لها فضل النظرية والتقنين، ولو لم توجد جماعة الديوان لوجب أن توجد حركة أخرى تقوم بما قامت به، لأن التجديد ليس نزوة طارئة تعرض لقطاع واحد من قطاعات الفكر، وإنما هو تيار شامل يستغرق وجوه المعرفة بدرجة تقل أو تكثر، نتيجة تغيير يحدث في بنية المجتمع، أي أن التجديد ضرورة اجتماعية قبل أن يكون مظهراً فكرياً، ولا شك أن نظرة إلى الواقع المصري منذ أوائل القرن العشرين، وما كان يموج به من طموح قومي واجتماعي، خير شاهد على ما نقول.

وربما كان من أبرز مظاهر هذا التجديد وأقواها دلالة على الحوار الحي بين القديم والحديث، وبين مؤثرات الثقافة العربية الكلاسيكية والثقافة الغربية الوافدة، ذلك الذي أخذ يحدث على ساحة الشعر العربي المعاصر منذ نصف قرن على وجه التقريب، والذي كان من نتيجته ميلاد ما يمكن أن ندعوه بالنموذج الشعري الجديد.

وقد كان النموذج المتبع في تشكيل القصيدة العربية ـ وما يزال متبعاً عند كثيرين ـ أن يلتزم الشاعر بالايقاع والوزن كليهما، بحيث تتساوى الأبيات في نوع التفعيلة المتخذة أساساً للايقاع، وفي عدد التفعيلات الموجودة في كل بيت بل وفي القوافي التي تنتهي بها هذه الأبيات. وكان هذا الالتزام في الحقيقة استجابة ضرورية للظروف الثقافية والاجتماعية التي واكبت نشأة الشعر العربي، كما كان امتداداً طبيعياً لتلك الخاصة الموسيقية التي يحس بها من يمارس اللغة العربية ممارسة تذوق ووعي وادراك.

ففيما يختص بالظروف الثقافية والاجتماعية يمكن القول إن الأدب العربي في مراحله الأولى كان أدباً سمعياً يعتمد على ما تلتقطه الأذن لا ما تطالعه العين، بسبب فشو الأمية وقلة استخدام الكتابة والقراءة أداتين للتعامل الأدبي. وحين اعتمد القوم على مسامعهم في الحكم على النص اللغوي اكتسبت آذانهم مراناً وقدرة على التمييز بين الفروق الصوتية الدقيقة، وأصبحت تلك الآذان مرهفة تستريح إلى كلام لحسن وقعه أو إيقاعه وتأبى آخر لنبوه. ولعل أمر هذه الظاهرة لم يقتصر على الأدب العربي القديم، بل شمل كل الآداب القديمة للأمم الأخرى التي مرت بأطوار تاريخية شبيهة بتلك التي مرت بها الأمة العربية. والفارق الهام بين الأمة العربية وغيرها في هذا الصدد هو أن العرب مروا بعهودهم البدائية وهم أميون، وكانت لهم آداب ربما رجعت إلى ما قبل المسيح، ثم تطورت

هذه الآداب في ظل الأمية حتى اكتمل تطورها وأخذت صورة الأدب الناضج وهي ما تزال على الأمية باقية[٨].

ثم ان للشعر العربي وضعه الخاص داخل اطار هذه الحقيقة العامة، فالملاحظ ـ كما يرى الأستاذ عباس محمود العقاد ـ ان الأمم التي ينفرد فيها الشاعر بالانشاد تختلف عن تلك التي تنشد الشعر جماعة، ففي الحالة الأولى تعظم حاجة السامعين إلى الموسيقى الشعرية والقوافي التي تشعرهم بمواضع الوقوف، على حين يقوم التغني في الانشاد الجماعي بوظيفة ايقاعية تقل فيها الحاجة إلى الموسيقى المستمدة من طبيعة الشعر ذاته، «فالجماعة إذا أنشدت في المعبد أو في المسرح أو في حلقة الرقص، لم يكن لها غنى عن الغناء والايقاع، لأنها حفظت مواضع الامتداد ومواضع الوقوف بالنغمات، ولم تحفظها بقافية واضحة، ولا بتوقيت غير توقيت النغم للاتفاق على السرعة أو الاطالة في امتداد الالقاء»[٩].

ويبدو الاختلاف بين أثر كل من الانشاد الفردي والانشاد الجماعي في موسيقى الشعر إذا لاحظنا أن كثيراً من الأشعار العالمية درجت في طفولتها على الافادة من ايقاع بعض الفنون التعبيرية التي كانت تقترن بها أو تصاحبها كالغناء والرقص والتمثيل وما يشبه التمثيل من مواقف الشعائر والطقوس، أما الشعر العربي فلم يعرف ترنماً جماعياً على غرار ما كان موجوداً عند العبرانيين في صلواتهم الدينية أو عند اليونانيين في أناشيدهم المسرحية، بل كان انشاده منذ البداية فردياً، استلهم فيه العربي حركة الابل في عرض الصحراء، وترنح مقدماتها واعجازها الى الأمام والخلف، ووقع اخفافها ما بين ابطاء واسراع، وهدوء وهرولة، ومن ثم كان «الحداء»، وهو الصورة الأولى لايقاع الشعر العربي. ومعلوم أن الحداء غناء مفرد، ولا بد للغناء المفرد من القافية، لأنها هي التي تنبه السامع إلى المقاطع والنهايات خلافاً للغناء الجماعي الذي يشترك فيه الكثيرون فيعرفون من سياقه أين يكون الوقوف وأين يكون الاسترسال.

وبما أن الغناء الملازم لحركة واحدة يستدعي بالضرورة مجاراة هذه الحركة في اطرادها وايقاعها خصوصاً حين تكون الحركة الطبيعية نمطاً لا يقع فيه الخطأ والاختلاف كحركة الابل، لم يكن غريباً أن تقوم موسيقى القصيدة العربية على التكرار المتساوي لوحدة الايقاع (التفعيلة) داخل البيت ولوزن البيت وقافيته داخل القصيدة عموماً[١٠].

على أن فردية موقف الانشاد في القصيدة العربية لا تعني بالضرورة فردية موقف التلقي، بل على العكس من ذلك فقد التصق الشعر العربي منذ نشأته بوجدان الجماعة وحاجاتها، وكان الشاعر حين ينظم قصيدته لا ينظمها في فراغ، وإنما يستمدها من قيم البيئة، ويتوجه بها إلى تأكيد القيم

---

(٨) انظر: ابراهيم أنيس، **دلالة الألفاظ** (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٥٨)، ص ١٩١، ١٩٣ و١٩٤.

(٩) عباس محمود العقاد، **التجديد في الشعر العربي**، تقويم مهرجان الشعر الرابع (القاهرة: منشورات المجلس الأعلى لرعاية الآداب والفنون، ١٩٦٥)، ص ١٦٤.

(١٠) المصدر نفسه، ص ١٦٤ و١٦٥، وعباس محمود العقاد، **اللغة الشاعرة: مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية** (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٠)، ص ٢٧ و٢٨.

عينها. ولم تكن القصيدة لتأخذ مكانها في التراث الشعري الا حين تلقى في محفل أو جمع، وعلى مسمع من الخاصة في قصور الملوك والأمراء، وحتى في هذه الحالة الأخيرة لم تكن القصيدة توجه إلى الملك أو الحاكم باعتباره الفردي فقط، بل باعتباره كذلك نموذجاً اجتماعياً.

ولقد تحددت عروض الشعر العربي على هذا الأساس، فهو شعر موجه إلى الجماعة غالباً والتأثير في الجماعة يتطلب موسيقى خاصة واضحة الايقاع، وليس أدعى لهذا الوضوح من تساوي الأبيات في أطوالها وقوافيها، فمن هذا التساوي تنشأ «وحدة نغمية تجعل من الأيسر على الجمع المشترك في التلقي أن يتذوق العمل الشعري تذوقاً جماعياً يتفق مع طبيعة انشائه ووظيفة هذا الانشاء. ويوحد التنغيم السحري مشاعر وانفعالات الجمع، لأنه أقرب إلى وقع العمليات البيولوجية، فالبحر المتكرر، والقافية الملتزمة من قوالب الوقع يلتزمونها جميعاً: الشاعر والمتلقون»[١١].

ومن شأن الظاهرة الفنية ألا تثبت على نمط معين، فالفنان بطبيعته وبضرورة الابتكار الذاتي ميال الى التجديد، وتاريخ الفن مجرى متحرك، تسوده موجة فلا تلبث أن تفسح الطريق لغيرها، وهذه بدورها تعدل منها أو تضيف اليها. وهكذا تعرضت موسيقى القصيدة العربية كما تعرضت نظيرتها في الشعر الأوروبي ـ وخصوصاً على أقلام الرمزيين ـ لمحاولات عدة قصد بها تطويع الايقاع وربطه بالحال النفسية التي يصدر عنها الشاعر بدلاً من إخضاعه لنموذج عروضي ثابت.

ومن الانصاف أن يقال إن بعض شعراء العربية في مرحلة الرهو التي تضاءلت فيها القدرة على الابداع الشعري الجيد، لم يفهموا من الشعر الا أنه القدرة على صياغة الكلام وفقاً لحركات وسواكن وقوافٍ مضبوطة، وكثيراً ما كانوا ينظمون بلا شعور، وأحياناً كانوا يضطرون الى رتق مشاعرهم ـ اذا وجدت ـ بألفاظ وجمل يكملون بها المسافة العروضية للبيت، فإذا كانت القافية قلقة نابية لا وجه لها من المعنى أو الاحساس، فإنها تضيف الى خواء القصيدة وسطحيتها رتابة شكلية مملة. وقد وضع هؤلاء الشعراء «العروضيون» أمام الأجيال اللاحقة نموذجاً مشوهاً للقصيدة العربية، وأورثوهم ـ برد الفعل ـ نفوراً من كل نمط عروضي يقيد الوجدان بدلاً من أن يتقيد به، ودفعوهم الى التخلي عن القواعد الصلبة إما عن جهل بها أو تجاهل لها، وفي الحالتين كان المغزى واضحاً، وهو «أن البواعث الحقيقية لصوغ الشعر ظهرت بعد أن كانت مفقودة أو محجوبة، وأن الأذواق الحية اخذت تحل محل القواعد الدراسية»[١٢].

ومن الانصاف كذلك أن يقال إن بعض الظروف الثقافية والاجتماعية التي احاطت بالشعر العربي تغيرت، وأن محاولات التجديد المشار اليها كانت ـ في بعض جوانبها ـ انعكاساً لهذا التغير، فتضاءل اتكاء الشاعر المعاصر على سلطة الطبقة العليا في المجتمع من حكام وسادة، تلك الطبقة

---

(١١) «المقدمة،» في: بدر الديب، الناس في بلادي (بيروت: دار الآداب، ١٩٥٧)، ص ١٠. انظر أيضاً: محمد مندور، محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي، ٣ ج (القاهرة: معهد الدراسات العربية، ١٩٥٥ ـ ١٩٥٨)، ج ٣، ص ١٠٦ و١٠٧.

(١٢) العقاد، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، ص ١٠.

التي كانت تجيزه أو تسجنه. وبعد أن كان الشعر يتوجه الى الجماعة مباشرة أصبح معظمه يتوجه الى الأفراد والى مشاعرهم الذاتية خصوصاً. وبعد أن كان ينظم ليلقى أصبح مادة للقراءة وللقراءة الصامتة على التحديد. و «اذا أصبحت الأشعار مادة للقراءة الصامتة، فإن التركيب الوزني فيها يضعف ويظل فيها نوع من الرنين الغامض، عندئذ نتوجه بأنظارنا الى ما فيها من مجاز ورمز واسطورة، أي الى التصوير المنظور لا الى التصوير المسموع»[13].

في ظل هذه الظروف الثقافية والاجتماعية المتغيرة يمكن تفسير حركات التجديد في موسيقى الشعر الحديث، سواء منها ما تم داخل الاطار الشطري كتنويع القوافي وتوزيع تفعيلات البيت على الشطرين توزيعاً جديداً لا يلتزم فيه تساوي الأشطر والأبيات في القصيدة الواحدة، وان التزمت فيه مع ذلك وحدة الفقرة أو المقطع، أم ما خرج منه على نظام الشطرين خروجاً مطلقاً واعتمد على وحدة التفعلية بدلاً من وحدة البيت، وهو ما ذاعت تسميته بالشعر الحر. ونفضل أن نعرض له بوصفه محاولة لربط الايقاع باللحظة الشعرية ـ تحت اسم «الشعر التفعيلي»، اذ لم يتحرر دعاته من الايقاع جملة وإن تحرروا من التساوي المطلق بين الأبيات في الوزن والقافية.

بيد أن تصور هذه الحركات التجديدية على أنها جهد بدأه الشعراء المحدثون دون نموذج سابق، هو تصور يجافي الحقيقة. ويتحتم على من يتصدى للشعر العربي المعاصر أن يضع هذه الحركات في مكانها التاريخي باعتبارها امتداداً غير مباشر لمحاولات سابقة بدأها المولدون في الجناح الشرقي من الدولة العربية إبان العصر العباسي، ثم في البيئة الأندلسية التي شهدت منذ أواخر القرن الثالث الهجري ميلاد نمط موسيقي جديد، هو الموشحات التي تعتبر لحينها ثورة على النظام التقليدي للبيت الشعري.

ويكفي للتدليل على أهمية هذه المحاولات المبكرة أن نعلم أنها لم تكتف بالخروج على القواعد العروضية المقررة، بل تعدت ذلك الى اختراع بعض الأوزان التي اصطلح العروضيون على تسميتها بالأبحر المهملة كالمستطيل والممتد والمتوفر والمتئد والمنسرد والمطرد، وقد كان العروضيون يقفون في حيرة أمام النماذج التي تساق لها الأوزان، وأحياناً كانوا يوفقون في ردها ـ بشيء من التكلف ـ الى الأوزان المشهورة. ولكن كانت لدى بعضهم الجرأة ليعترف بشعرية هذه النماذج رغم مخالفتها لأساليب العرب في أوزانهم. وهو ما يشير اليه محمد الدمنهوري في حاشيته على **متن الكافي** حين نقل قول بعضهم: «بناء اللفظ العربي على وزن مخترع خارج عن بحور الشعر لا يقدح في كونه شعراً ولا يخرجه عن كونه شعراً ونصر هذا المذهب الزمخشري في القسطاس»[14].

أما الشعراء فلم تكن ملاحظات العروضيين لتعنيهم كثيراً، وكان قصارى ما يعلقون به على

---

(١٣) إحسان عباس، **عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث** (بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٥٥)، ص ٢٩.

(١٤) محمد الدمنهوري، **الحاشية الكبرى... على متن الكافي في علمي العروض والقوافي**، وبهامشها المتن المذكور (القاهرة: المطبعة الميمنية، ١٣٠٧ هـ)، ص ١٥ و٣٥.

ما يوجه اليهم من نقد أن يقولوا كما قال أبو العتاهية: «أنا أكبر من العروض» وهي عبارة أن اشعرت برفضه لكل ما يحد من حريته الشعرية، فإنها لم تقدم تفسيراً شافياً لبواعث هذا الرفض ولم تربطه بأسس اجتماعية أو فنية على ما هو شأن الدعوات الأدبية الحقة. ومن ثم ظل تأثير هذه الحركة ـ وأمثالها ـ في الابداع الشعري محدوداً.

ويبدو أن الشعراء لم يكونوا في حاجة الى اختراع أوزان جديدة قدر ما كانوا في حاجة الى التحرر من بعض قيود الأوزان الموجودة فعلاً. وذلك بالتصرف في مسافات الأشطر والأبيات والخروج على وحدة القافية وتأليف وحدات موسيقية لا تقوم على التكرار التقليدي، لكنها مع ذلك لا تخلو من موسيقى واضحة في تنوعها. وهذه حاجات كانت نشأة الاطار التوشيحي استجابة لها، ففي الموشحة تتغاير القوافي بين ما يسمى «بالغصن» وما يسمى «بالقفل» في كل فقرة من فقراتها وفيها تتراوح مسافات الشطرات حيث يجوز «استخدام البحر الذي ستصاغ على وزنه الموشحة في عدة حالات من حالاته، أي من حيث التمام والجزء والشطر»[15].

ولا شك أن حركات التجديد في موسيقى الشعر المعاصر استأنست بهذه المحاولات الرائدة، التي لولاها لشعر المتمردون على العروض التقليدي من المحدثين بكثير من الحرج في الخروج عليه، وساعد على نفي هذا الحرج ما لمسوه بحكم اتصالهم بالآداب الغربية من ميل هذه الآداب الى التحرر من صرامة القاعدة العروضية، لا سيما من ناحية القافية، اذ يستعاض عنها بما يسمى بالقافية المتعانقة، حيث تتفق قافية البيت مع قافية البيت الذي بعده، أو القافية المتقاطعة، حيث تتفق قافيته مع قافية البيت التالي لما بعده، أو القوافي المستقلة التي لا تماثل بينها على الاطلاق.

في هذا الضوء يمكن فهم حركات التجديد التي تعرضت لها موسيقى الشعر العربي منذ بدايات هذا القرن حتى الاربعينات منه، وهي الحركات التي قلنا أنها تشكل النهر الثاني من أنهار التجديد، واليه ترتد تلك المحاولة التي بدأها عبد الرحمن شكري وجميل صدقي الزهاوي ومحمد فريد أبو حديد وغيرهم، حين نزعوا في بعض قصائدهم الى التخلص من وحدة القافية مع الابقاء على وحدة الوزن فيما يسمى «بالشعر المرسل»، لأنه «اذا كان يراد ادخال بعض أنواع من التأليف في اللغة العربية فلا بد من وسيلة لفك قيود القافية، فالقافية غل متين يمنع الاسترسال في القول، واذا كان الاسترسال والاطالة لازمين كانت القافية حجر عثرة لا بد من ازالتها»[16]. والى الاطار ذاته ترتد معظم محاولات المهجريين في تطويع القالب الشعري وتليين أوزانه وتنويع قوافيه، فبغض النظر عمن مارس منهم النثر الشعري، لم تكن ثورتهم على العروض رفضاً مطلقاً له بقدر ما كانت رفضاً لأن يتحول الشعر الى مجرد نظم جاف لا عاطفة فيه ولا نبض ونزوعاً الى التخلص من سيطرة القافية الموحدة أو «القيد الحديد» كما يدعوها ميخائيل نعيمة: «الحياة كلها عنده ـ يقصد الشاعر ـ ليست سوى ترنيمة، محزنة، أو مطربة، يسمعها

---

(١٥) للتوسع في فهم القيم الفنية للموشحة انظر: أحمد هيكل، **الأدب الأندلسي**، ط ٢ (القاهرة: مكتبة الشباب، ١٩٦٢)، ص ١٥٧ وما بعدها.

(١٦) محمد فريد أبو حديد، «هل للشعر المرسل مكان في العربية،» **مجلة الرسالة القديمة**، السنة ١، العدد ٩، ص ١٠.

كيفما انقلب لذلك يعبر عنها بعبارات موزونة رنانة. الوزن والتناسب في الطبيعة أخوان لا ينفصلان. وبغيرهما «لم يكن شيء مما كون». والشاعر الذي تعانق روحه الكون يدرك هذه الحقيقة أكثر من سواه، لذلك نراه يصوغ أفكاره وعواطفه في كلام موزون منتظم. الوزن ضروري، أما القافية فليست من ضروريات الشعر، لا سيما اذا كانت كالقافية العربية برويّ واحد يلزمها في كل القصيدة»[١٧].

ويمكن القول بأن تصرف المهجريين في القافية كان محكوماً في أغلب حالاته بأحد نظم ثلاثة: نظام الموشحة ونظام المقطوعات المختلفة القوافي ونظام القوافي المتعانقة أو المتقاطعة. أما تجديدهم في الوزن الشعري فقصاراه عدم المساواة التامة بين أشطر القصيدة وأبياتها، بحيث يستخدم البحر الواحد في أشكاله العروضية المختلفة من حيث التمام والجزء والشطر، بل والوصول أحياناً بالبيت أو الشطر الى أصغر وحداته، وهي التفعيلة، كما يصنع نعمة الحاج في قصيدته ليلة أرق. وفيها يقول:

في ظلال الليل والناس نيام	ارقت عيني فما ذقت الكرى
ليلة أحييتها منذ المسا	للصباح
في فنون وشجون وأسى	والتياع
نزل الهم بقلبي ورسا	واستراح
واذا الهم على القلب أقام	راح عنه الدمع يروي خبرا
ساهر الطرف وفي القلب لهيب	لا يطاق
شارد الفكر نأى عني الحبيب	والرفاق
آه ما أشجاك يا ليل الغريب	والفراق
تسعر النفس حنيننا وهيام	ويذوب القلب اما ذكرا

ففي القصيدة تتمثل معظم مظاهر التجديد المهجري المشار اليها، اذ تبدأ ببيت من الرمل التام تعقبه ثلاثة أبيات، شطرات الصدر منها تامة التفاعيل متحدة القافية، أما شطرات العجز فيتكون كل منها من تفعيلة واحدة مع قافية متماثلة فيها كذلك، ولكنها مغايرة في الوقت ذاته لقوافي الأشطر الأولى، يلي هذا بيت تام يتفق في قافيته وفي عدد تفعيلاته ونظام توزيعها مع البيت الأول مثلما يتفق قفل الموشحة مع مطلعها، فتنتهي هذه الفقرة لتبدأ فقرة جديدة على النحو نفسه وهكذا حتى ختام القصيدة[١٨].

ويعتبر اطار التفعيلة أبرز أنهار حركة التجديد التي رفدت الشعر العربي الحديث، الذي برز في أعقاب الحرب العالمية الثانية في شكل محاولات فردية متعاصرة تقريباً، يصعب فيها التمييز بين السابق والمسبوق[١٩].

---

(١٧) ميخائيل نعيمة، الغربال (القاهرة: دار المعارف، ١٩٤٦)، ص ٧٣.

(١٨) انظر أيضاً من نماذج الشكل في القصيدة المهجرية: ميخائيل نعيمة، «ابتهالات،» وأمين مشرق، «اتبعيني،» في: محيي الدين رضا، محرِّر، بلاغة العرب في القرن العشرين، ط ٢ (مصر: المطبعة الرحمانية، ١٩٢٤)، ص ١٢٨ و٢٣٥ - ٢٣٦.

(١٩) يسود شبه اعتقاد أن أول قصيدة حرة الوزن هي قصيدة «الكوليرا» لنازك الملائكة، وقد نشرت بمجلة العروبة في كانون الاول/ديسمبر ١٩٤٧، وقد أنصفت الشاعرة من نفسها حين قالت في كتابها: قضايا الشعر المعاصر، =

ولكن ارهاصاته ينبغي أن تلتمس فيما تقدمه من حركات التجديد، سواء منها ما تم في عصور تاريخية مبكرة كحركة التوشيح في القصيدة الأندلسية، أم شهده العصر الحديث من حركات يجمعها النزوع الى هندسة الشكل الشعري وتنويع القوافي والتصرف في الأوزان بما يتيح للشاعر أن يقتصر في بعض الأحيان على تفعيلة واحدة أو اثنتين في بيت بأكمله.

أما أن لهذا الاطار صلة بثورة العروض الغربي وبالشعر الحر لدى الرمزيين خصوصاً، فاحتمال يكاد يبلغ حد اليقين ولا سيما اذا لاحظنا أن بعض من كتبوا في هذا الاطار أفادوا من التراث الرمزي في جوانب أخرى من بناء القصيدة كاستغلال الرمز والاسطورة في التصوير الشعري. بيد أن هذه الصلة بين شعر التفعيلة وثورة العروض الغربي ليست بالضرورة من نوع الاحتذاء المطلق، لأن طبيعة العروض الغربي تختلف عن نظيرتها في العروض العربي اختلافاً نوعياً، مما يترتب عليه اختلاف طبيعة الحرية التي تطلب في كل منهما. إنها بالأحرى صلة الاستئناس والتأثر غير المباشر، اذ كشفت هذه الثورة لشعرائنا مدى التطور الذي بلغته حركة الشعر العالمي، مؤكدة لديهم غلبة الحس الموسيقي على القاعدة العروضية.

وفيما عدا هذا يمكن القول بأن الشعر التفعيلي تطوير لخطى التجديد التي سبقته وامتداد لها، وهي حقيقة يحرص دعاته على الايحاء بها حين يشيرون الى أن هذا الشعر يقوم على أساس من العروض الخليلي، لأنه لاحظ ما تعمد اليه الأذن العربية من ايفاء البحور حيناً، واجتزائها وشطرها ونهكها أحياناً، فلم يزد عن أن جمع بين هذه في قصيدة واحدة مع التزام بقية القواعد العروضية التي يجب توافرها في الضرب. وهم يضيفون الى ذلك أن حركة الشعر التفعيلي في صورتها الحقة الصافية «ليست دعوى لنبذ الأبحر الشطرية نبذاً تاماً، ولا هي تهدف الى أن تقضي على أوزان الخليل وتحل محلها، انما كان كل ما ترمي اليه أن تبدع أسلوباً جديداً توقفه الى جوار الأسلوب القديم وتستعين به على بعض موضوعات العصر المعقدة»[20].

وتصوير الشعر التفعيلي على هذا النحو يبرز انتماءه الى شعر الماضي ومكانه منه، لكنه لا يبرز الجوانب الايجابية فيه، انه يسوغه، غير أنه لا يبين وجه الضرورة اليه، فما طبيعة هذا الشكل وما عسى أن يمنحه من عطاء للشاعر أو القصيدة؟ تجيب الشاعرة العراقية نازك الملائكة في مقدمة ديوانها **شظايا رماد**: «ان الأسلوب الجديد، ليس «خروجاً» على طريقة الخليل - لاحظ الحاحها على وصل هذا الأسلوب بالمتن العروضي - وإنما هو تعديل لها، يتطلبه تطور المعاني والأساليب خلال العصور التي تفصلنا عن الخليل، فالخليل قد جعل وزن البحر «الكامل» كما يلي:

= ط ٢ (بغداد: مكتبة النهضة، ١٩٦٥)، ص ٢٣ و٢٤. إن هذه القصيدة «أول قصيدة حرة الوزن تنشر» فالحقيقة أن ثمة قصيدة أخرى لشاعر آخر تسبقها من حيث تاريخ الكتابة وإن تأخرت عنها من حيث تاريخ النشر، وهي قصيدة الشاعر بدر شاكر السياب بعنوان «هل كان حباً؟» والتي يرجع تاريخها إلى سنة ١٩٤٦. انظر أيضاً: بدر شاكر السياب، **أزهار وأساطير: ديوان شعر** (بيروت: دار مكتبة الحياة، [د.ت.])، ص ١٣٩ - ١٤١.

(٢٠) الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص ٤٩.

متفاعلن متفاعلن متفاعلن	متفاعلن متفاعلن متفاعلن
كفاي ترتشعان أين سكينتي	شفتاي تصطخبان أين هدوئي؟

مرتكزاً الى «متفاعلن» التي اعتاد العرب أن يضعوا ثلاثاً منها كل شطر. وكل ما سنصنع نحن الآن، أن نتلاعب بعدد التفاعيل وترتيبها، فتجيء القصيدة من هذا البحر أحياناً كقصيدة جدران وظلال وهذا مقطع منها:

وهناك في الأعماق شيء جامد
حجزت بلادته المساء عن النهار
شيء رهيب بارد
خلف الستار
يدعى جدار
أواه لو هدم الجدار

ولو قطعناه لجاءت تفعيلاته كما يلي:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن
متفاعلن متفاعلن متفاعلات
متفاعلن متفاعل
متفاعلات
متفاعلات
متفاعلن متفاعلات

ومزية هذه الطريقة أنها تحرر الشاعر من عبودية الشطرين، فالبيت ذو التفاعيل الست الثابتة، يضطر الشاعر الى أن يختم الكلام عند التفعيلة السادسة وإن كان المعنى الذي يريده قد انتهى عند التفعيلة الرابعة، بينما يمكنه الأسلوب الجديد من الوقوف حيث يشاء»[٢١].

ومن الحق أن نظام الشطرين في القصيدة العربية نظام نمطي، فيه من الوحدة والتساوي والاستقامة ما قد يضيق بإحساس الشاعر أو يفيض عنه. لكن من الحق كذلك أن هذا النظام لم يمنع الشاعر القديم من التعبير عن نفسه وعصره، وكثيراً ما اقترن هذا التعبير بصدق وجداني وفني نفتقده في بعض التجارب العصرية. فالقول بأن قصارى الشكل الجديد أن يحرر الشاعر من هندسة الاطار العمودي الصارم اغفال للجانب المضيء في تراثنا الشعري، أو هو ـ على الأقل ـ تشكيك في مقدرة الشاعر الحديث على تطويع الاطار العمودي للتجربة الشعرية، خصوصاً أن هذا الاطار ـ أولاً ـ يقبل من الرخص العروضية ما ينفي عنه الصرامة المطلقة، وأنه ـ ثانياً ـ لا يمثل غير جانب واحد في الموسيقى الشعرية، لأن ثمة جانباً آخر لا يقل أهمية، هو الايقاع الصوتي، الذي يرتبط بطاقة الشاعر ووعيه بجمال اللغة، بغض النظر عن الاطار الذي يحتذيه.

إن نفور الشاعر الحديث من نمطية الاطار العمودي وتساويه ليس الا وجهاً من وجوه القضية، هو الوجه الظاهر منها، أما البواعث الخفية والمؤثرة في نشأة الشعر التفعيلي فينبغي أن يبحث عنها في الظروف الثقافية والاجتماعية التي تحكم العصر. والتي تختلف عن نظيرتها بالنسبة للشاعر القديم.

---

(٢١) «المقدمة،» في: نازك الملائكة، شظايا ورماد، ط ٢ (بيروت، ١٩٥٩)، ص ١١ و١٢.

وأهم هذه الظروف وأكثرها شيوعاً لدى دارسي تلك الظاهرة، ما ألمحنا اليه سابقاً من تطور وظيفة العمل الشعري وتطور صلته بالفرد والجماعة، فقد كانت القصيدة العربية في أطوارها التاريخية قصيدة «مسموعة» في غالب الأحيان، يقوم فيها الالقاء بما تقوم به الكلمة المطبوعة في العصر الحديث. ويفترض هذا الالقاء أن من توجه اليه القصيدة ليس فرداً أو أفراداً وإنما هو جمع أو محفل من الناس يتطلب التأثير فيه «موسيقى خاصة رتيبة مجلجلة واضحة الايقاع وضوحاً يفوق في الاهمية انسجام النغمات»[٢٢].

ثم أصبحت الكلمة الشعرية بتغير المناخ الاجتماعي والثقافي كلمة مقروءة أكثر مما هي مسموعة. وغدا الشاعر يتوجه بحديثه الى وجدان الفرد ومشاعره الكامنة بعد أن كان يتوجه به الى الجماعة مباشرة. أو قل انه اصبح يمارس تأثيره في الجماعة من خلال مخاطبته لانسانية الفرد وعواطفه العليا. وفي موقف كهذا يغدو كيان القصيدة أكثر ذاتية واستقلالا وتقل أهمية الموسيقى الجهيرة والوحدة النغمية القائمة على التساوي في الوزن والقافية، بقدر ما تعظم أهمية الايقاع والايقاع الداخلي خصوصاً، وهذا بدوره يستلزم دراية بأسرار اللغة الصوتية، وقيمها الجمالية، ووقوفاً تاماً على التناسب بين الدلالات الصوتية والانفعالات التي تتراسل معها، وما يتبع ذلك من تلميح وتركيز وسرعة وبطء وتكرار وتوكيد وتنويع في النغم، لا يمكن أن يوفق فيها الا ذو رهف في الحس وثقافة لغوية واسعة[٢٣].

وما دمنا في صدد الحديث عن حجم انتماء الشعر الجديد الى الماضي، والحاح دعاته على أنه «تعديل» للقديم وليس خروجاً عليه، فقد يكون من الضروري أن نتطرق بالتفصيل الى طريقة الشعر العربي الحديث في التعامل مع القديم، ومناهج المبدعين في معالجة الموروث، حتى نكون على بينة من الحركة الجدلية التي ربطت ما بين القديم والجديد، والموروث والوافد. وللموروث دلالته التاريخية والقومية والاخلاقية، وحين يستغله الفنان على هذه المستويات كلها أو بعضها، فإن علاقته به قد لا تتجاوز النمط التقليدي في علاقة المبدع بموضوعه، ذلك النمط الذي يفترض منذ البدء ثنائية الماضي والحاضر، وأن قيمة ثانيهما لا تقاس الا بحجم دورانه في فلك الأول قرباً أو بعداً، وقد يعكس الماضي في هذه الحالة «فترة ملحمية» فتكون نماذجها الايجابية بمثابة المثال الذي يحفز بمجرد رصده الى الاستلهام والاقتداء. كما يمكن أن يعكس «فترة مأساوية» تمتزج فيها زوايا البطولة بزوايا الانكسار فينهض تجسيدها بوظيفة التنبيه والتحذير، بل والتنفير أيضاً، ما دام العمل الأدبي لا يخلو في هذه الحالة من محاكاة الظواهر التراثية السلبية محاكاة هجائية ساخرة. وفي اطار هذه الغايات متفرقة ومجتمعة، يحسن أن نضع الجهد الدؤوب الذي بذلته فيالق الرواد ممن عكفوا على التراث بحسبانه مادة للابداع الأدبي بدءاً بمارون النقاش وخليل اليازجي وأبي خليل القباني وفرح أنطوان، مروراً بأحمد شوقي وخليل مطران وحافظ ابراهيم وعزيز اباظة وعلي أحمد باكثير، وسواهم ممن

---

(٢٢) مندور، محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي، ج ٣، ص ١٠٦.

(٢٣) انظر في بعض أسرار هذا الإيقاع الداخلي: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث: مصادره الأولى، تطوره، فلسفاته الجمالية، مذاهبه، ط ٣ (القاهرة: دار النهضة المصرية، ١٩٦٤)، ص ٤٨١ و٤٨٢.

حرصوا على تشكيل الظاهرة التراثية في نطاق الشعر الغنائي أو في صورها الدرامية والقصصية.

بيد أن الموروث ـ كما أضحى يتصوره شاعر العصر ـ لم يعد مقصوراً على وظائفه الاصطلاحية من حيث هو مادة للمعرفة أو مصدر للاحتذاء أو منبع للعظة بل أصبح ـ كذلك ـ ضرباً من الرؤيا الفنية يقوم فيه الحس التراثي مقام الرصد التاريخي، ويتجلى فيه «ماكان» بمثابة نبوءة أو حدس بما يكون، كما يتجلى فيه «ما يكون» بمثابة «تأويل» ابداعي لما كان، بكل ما يترتب على هذا التأويل من خصوصية في الحذف والاضافة والتفسير. ومن ثم يغدو التفاعل الخلاق بين الماضي والحاضر بديلاً للمواجهة بينهما في وضعهما السكوني الجامد، وينهض «حلول» أحدهما في الآخر عوضاً عن تلك الثنائية التي تفترض الاختلاف في الأصل. وإذا كانت الثنائية تلد المجاز باعتبار أنه يجمع بين طرفي الصورة في وجه ويتركهما متمايزين في وجوه، فإن هذا «الحلول» لا يكون إلاّ نتيجة خيال فني قادر على التحليل والتركيب بكل مستوياتهما، قادر ـ حسب تعبير الشاعر المتصوف وليم بليك ـ «على أن يرى العالم في ذرة الرمل، وأن يرى الله في الزهرة البرية»[٢٤]، وهو من هذا المنظورأمثل الملكات الابداعية لتغذية القصيدة الحديثة، من حيث هي رؤية غير مباشرة، ثم من حيث هي صياغة رمزية تنأى عن التقرير والوصف.

وإذا كان «حلول» الماضي في الحاضر تعبيراً عن وحدة الموروث الثقافي من ناحية، وطريقة في تصور اللوحة الفنية غير المباشرة من ناحية أخرى، فإنه يومىء ـ في التحليل الأخير ـ الى أثر قد لا يقل عن هذين خطراً، نعني أثر التقاليد أو الأعراف الشعرية التي تلهم حركة المبدع وتوجهه توجيهاً غير منظور، وهي تقاليد تحمل في ثناياها من عناصر الاستمرار بقدر ما تحمل من عناصر التجدد وامكانات الإضافة، ومن الحوار الدائب بين الثابت منها والمتغير فيها يكتسب المسار الأدبي قدرته على التنامي والتطور. وليس مصادفة أن يتمثل بعض اتكاء الشاعر العربي المعاصر على الموروث في الاقتباس منه بطريقة مباشرة أو محورة، لأن مثل هذا الاقتباس أن أدى وظيفته باعتباره فلذة في البنية الشعرية، فلم يخل من اشارة الى وحدة الدائرة التصويرية التي تجمع بينه كموروث وبين سواه من أجزاء القصيدة.

وللشاعر الراحل بدر شاكر السياب تنويعاته الدقيقة على هذا الوتر، فهو في مقطع البداية من قصيدته الشجية ليلى يزفر نفثات عمودية تذكرنا بزفرات مجنون بني عامر، ولا تكاد تختلف عنها حتى في الوزن وطريقة انتقاء المداميك اللفظية ونبرة النداء التي تشبه صرخة المستغيث:

أبصرت ليلى فلبنان الشموخ على	عينيك يضحك أزهاراً لأضواء
اني سألثمها في بؤبؤيك كمن	يقبل القمر الفضي في الماء
ليلى اهواي الذي راح الزمان به	وكاد يفلت من كفي بالداء[٢٥]

(٢٤) انظر: William Black, *The Literature of England* (London, 1958), vol.1, p. 111.

(٢٥) بدر شاكر السياب، **شناشيل ابنة الجلبي: شعر**، ط ٣ (بيروت: دار الطليعة، ١٩٦٧)، ص ١٥٢ وما بعدها.

ويذكرنا هذا المقطع، بمعارضات البارودي لأبي فراس الحمداني والشريف الرضي، وبقصائد شوقي في معارضة البحتري وابن زيدون، مع فارق أن المعارضة هنا لا تحمل نزعة المحاكاة أو حتى معنى التحدي وتوكيد الذات كما هي الحال بالنسبة لهؤلاء، بل هي ضرب من استحضار جو التراث بالطرائق البنائية نفسها التي تعود على استخدامها الشاعر القديم. حتى إذا ما انتهى هذا المقطع وانتقل الشاعر الى تاليه، تأكد لدينا أن هذه الطرائق بدورها ليست مقصودة لذاتها، لأن الشاعر سرعان ما يستدرك عليها بمقطع من شعر التفعيلة يختلف عن سابقه في الوزن والصياغة والايماءات العصرية:

ليلى، هواي، مناي، شعري
حملت ضفيرتها هواي كأنها أمواج نهر
حملته نحو مدى السماء
نحو المجرة والنجوم ونحو «جيكور» الجميلة

فإضافة الى المفارقة بين الاطار العمودي للمقطع الأول، والاطار الحر للمقطع الثاني، نرى اولهما من وزن البسيط في حين نرى الثاني من وزن الكامل، وحين تجذبنا صياغة أولهما ـ ولفظة البؤبؤ محور الثقل فيها ـ على عبق التراث، نرى صياغة ثانيهما تلفتنا بشدة الى معاصرة الشاعر وخصوصية وسائله وظروف تجربته الفردية في جيكور الجميلة. فإذا ما كدنا نسى في غمرة هذه الخصوصية لحن البداية بإيقاعه الجليل ونبراته التراثية الأسيانة، خف بنا الشاعر مرة أخرى الى اقتباس صريح في مقطع قصيدي كامل:

ليلى، مناد دعا ليلى فخف له ... نشوان في جنبات القلب عربيد
كسا النداء اسمها سحرا وحببه ... حتى كأن اسمها البشرى أو العيد
أن يشركوني في ليلى فلا رجعت ... جبال تجد لهم صوتا ولا البيد

ان هذا المقطع ـ الذي قنعنا منه بهذه الأبيات ـ يذكرنا بمقطع البداية في التزامه العمودي أولاً، وفي وزنه ثانياً، ثم ثالثاً في اتكائه على الهتاف باسم «ليلى» يستجليه ويهلل له ويسبح في مقاطعه، كأن هذا النداء رقية أو تعويذة سحرية تفتح أمام باصرته الفنية مغاليق الرؤيا، تماماً مثلما كان شاعرنا القديم يلوذ بنداء «خليليه» أو التغني باسم صاحبته وكما كان الشاعر الاغريقي في عصور الشعر الأول يهتف بـ «أبولو» تارة وبأرباب الأولمب تارة أخرى، تلك ديمومة العرف الفني تتجلى حتى لو بدت ملفوفة في أوشحة من الرؤية العصرية.

وعلى الرغم من ذلك لا يعتبر الاقتباس في صورتيه المباشرة والمحورة أمثل الطرق لاستغلال الموروث استغلالاً عصرياً، وتفضله الاشارة التراثية في هذا المقام، إذ تتميز بالتركيز والكثافة والاكتناز، على حين لا يفقدها هذا التركيز طاقة البوح والاثارة، شأن التماعة الضوء، قد تكون سريعة خاطفة، ولكنها تفجر بألقها أبعاد المكان. وربما كان هذا هو السر في كثرة دورانها بين تضاعف القصيدة الحديثة، حتى لتتضمن أبيات ثلاثة فقط من مرثية جيكور[٢٦] لبدر شاكر السياب

(٢٦) بدر شاكر السياب، **أنشودة المطر**(بيروت: دار مجلة شعر، ١٩٦٠)، ص ٩٦ و٩٧.

اشارة الى حرب البسوس وأخرى الى يزيد بن معاوية وثالثة الى شمر بن ذي الجوشن ورابعة الى أبي زيد، في حين يخف ذلك الحشد من الاشارات ويقل ازدحامه في السياق الشعري لدى شاعر كصلاح عبد الصبور، فيقنع بالمزاوجة ـ في مقطع واحد ـ بين واقعتي الخروج والصلب، وأولاهما ترجع الى الموروث الاسلامي من حديث الهجرة، أما ثانيتهما فمن التراث المسيحي، ولكن كلتيهما تحملان في الأصل التراثي معنى المكابدة في سبيل المبدأ، وتجمع بينهما على المستوى العصري وحدة الايحاء بالمعاناة الابداعية التي يصلي الشاعر نارها:

الشعر زلتي التي من أجلها هدمت ما بنيت
من أجلها خرجت
من أجلها صلبت
وحينما علقت كان البرد والظلمة والرعد
ترجني خوفاً
وحينما ناديته لم يستجب
عرفت أنني ضيعت ما أضعت[٢٧]

والواقع ان اشارة الشاعر الى «الخروج» وما فيه من معنى المجاهدة الفنية ليست فلتة شاردة تتولد بمحض المصادفة، لأن التراث الديني ـ والصوفي على وجه الخصوص ـ لدى صلاح عبد الصبور شديد الالحاح والمعاودة، يتحول في كثير من الاحيان الى حيث يصبح منهجاً في الادراك وطريقة في التصور الابداعي. وقد تتكرر بعض خيوط هذا المنهج مقبوضة أو مبسوطة أو ملفوفة بغيرها، لكنها في كل الحالات تشي بمستويات ايحائية مختلفة المرامي والغايات. آية ذلك أن واقعة «الخروج» التي وردت هنا مضمرة ومعقودة بغيرها من الاشارات، تتكرر في قصيدة أخرى للشاعر تحمل عنوان الخروج صراحة، ولكنها ترد هذه المرة لتوحي بنمط من الهجرة النفسية والتطهر الروحي يتجاوز بهما الشاعر ملابسات واقعه، ويتخطى بهما حدود ذاته الثقيلة القديمة، ويصلي بهما من عذاب المغادرة ولوعة الترحل ما يغسل عنه أدران الماضي ويهيئه لاجتلاء البعث الروحي الجديد:

اخرج من مدينتي، من موطني القديم
مطرحا أثقال عيشي الأليم
فيها، وتحت الثوب قد حملت سري
دفنته ببابها، ثم اشتملت بالسماء والنجوم
انسل تحت بابها بليل
لا آمن الدليل حتى لو تشابهت علي طلعة الصحراء
وظهرها الكتوم
أخرج كاليتيم
لم أتخير واحداً من الصحاب

(٢٧) صلاح عبد الصبور، أحلام الفارس القديم (بيروت: دار الآداب، ١٩٦٤)، ص ١٤.

لكي يفديني بنفسه، فكل ما أريد قتل نفسي الثقيلة
ولم أغادر في الفراش صاحبي يضلل الطلاب
فليس من يطلبني سوى «أنا» القديم[٢٨]

فهـذه «المغادرة الـروحية» قـد اقتضت من الشاعـر قدراً من بسط الاشـارة وتغذيـة عناصرهـا التراثية على نحو لم نعهده في قصيدته السالفة، ابتداء من المدينة المتروكة ومـروراً بالايمـاءات المتعاقبـة الى الليل والنجوم والدليل والصحـراء. وإن تكن خصوصيـة الرحلة قـد اقتضت منه ـ أيضـاً ـ نفي أحد عناصرها الجوهرية الأصيلة، وهـو «الصاحب» الـذي يمكث بفراش صـاحبه تضليـلاً لطالبيـه، وحتى هذا النفي كان نتيجة لتكييف الاشارة مع مستواهـا الايحائي الجديد، فليس ثمة من يـطلب الشاعـر عـلى الحقيقة وليس هنـاك من الاعداء من يـطارده، وإذا كان فهـو ليس منفصلاً عنـه، لأن الـطالب والمطلوب كليهما وجهان لذات واحدة تتوازى الهجرة من قديمهما الى حديثهـما مع الهجـرة من الواقـع إلى المثال.

ونفي أحد عناصر الصورة على هذا النحو الذي تعرضت لـه قصيدة الخـروج ينعطف بنـا الى معلم آخـر من معالم تـطور الموروث عـلى قلم الشاعـر الحديث، إذ يحـدث كثيـراً أن يفضي تـوظيف الاشارة بطريقة عصرية الى تعديل بنيتهـا التراثيـة، حتى تبدو في صـورة محرفـة أو معكوسـة، فتكون ظاهرتا التحريف والعكس برهاناً على خصوصية التأويل الذي يقدمـه الشاعـر للموروث، وايمـاء الى أن المدلول الرمزي للاشارة يتجاوز بالضرورة مـدلولهـا التراثي. لقـد استخدم قميص يـوسف ـ على سبيل المثال ـ في أكثر من قصيدة حديثة لـلالماح الى نبض البشـارة وانبعاث الأمـل في نفس يعقوب. وغـالباً مـا كان كـل من طرفي الصـورة: القميص، يعقوب، يجـد معادلاً عصريـاً له عـلى نحو مـا، فمعادل الأول لدى صلاح عبد الصبـور، خطاب صـديقته، أمـا معادل الثـاني فهو الشـاعر نفسـه: «خطابك الـرقيق كالقميص بـين مقلتي يعقوب»[٢٩]. وعـلى الرغم من هـذا ظلت علاقـة البشرى بين الـطرف الأول المثـير (القميص ـ الخطاب) والـطرف الثاني المستشـار (يعقوب ـ الشـاعـر) واحـدة الايحـاء في جانبيها التراثي والعصري. هذا في حـين تنعكس تلك العلاقـة انعكاسـاً مقصوداً ومقـدراً في قصيدة **الشاعر والعالم** للشاعر عبده بدوي، لأن الطرف الثاني لا يظل في حال «استقبال» كما كان العهد به، بل يلوذ بالسلبية أو اللامبالاة تجاه الطرف الأول، فيما تتوجه اثارة ذلك الأخير الى تفجير البكـاء بدلاً من بعث الأمل أو التلويح بالبشارة:

فلنذكر ياذا الوجه المعشوق الباهر
أن الدنيا صارت غير الدنيا
وقميصك في دمه لن يبكي غير الذئب
أما يعقوب فهو يحث خطاه الليلة

---

(٢٨) المصدر نفسه، ص٦٩ و٧٠.
(٢٩) الديب، الناس في بلادي، ص ١٠٧.

في معطفه الخالي من كل بشاشة
كي يشهد من فوق الشاشة
احدى قصص الحب
يا يوسف ما عاد يدق القلب
فاهبط للجب[٣٠]

وإذا كان من باب المفارقة المريرة أن يتحول قميص يوسف الى مثير للبكاء لدى الذئب الذي اتهم «بأكله» في الأصل القرآني[٣١]، ثم ينبع الاشفاق من غير مصدره المتوقع، فإن مرارة المفارقة تتضاعف إذا أخذنا في الاعتبار ذلك الطابع الهجائي الساخر الذي آلت اليه العلاقة بين الطرفين الأساسيين في الصورة.

ولأن التفكير بالموروث ضرب من الحلول المتبادل بين الماضي والحاضر، فقد يلجأ الشاعر المعاصر الى اطراح بنية الاشارة وتجريدها من أطرافها الصريحة وتفاصيلها الهامشية، والقناعة منها بمجرد الباعث الذي تنهض عليه أو الغاية الكامنة وراءها بوصفها أهم ما يعني الشاعر في تلك الحالة، ثم يصبح استغلال الاشارة التراثية نوعاً من «الاستلهام» نحس به من خلال نسيج القصيدة وسياقها، كما تتطور وظيفتها بحيث تغدو خلفية وجدانية وفكرية للعمل الشعري. تأمل هذه الصورة التي رسمها الشاعر محمد أبو سنة «لأبي الهول»:

وتومض في مقلتيك بوادر برق مخيف
حرائق تأكل كل الهشيم الذي
خلفته ليالي الخريف
فهل أنت تصمت كي تتكلم
عما تبوح به الأرض للبذرة النابتة
وهل ترقد الآن فوق كنوز الزمان القديم
وبين يديك المفاتيح تمنحها
للجسور الحكيم
جسور يجيء من الماء والنار
يعرف سر السؤال المحير
«هل سيجيء الزمان السعيد؟»[٣٢]

فإنك لن تجد هنا أي اشارة صريحة الى الموروث الأسطوري أو الدلالات الميثولوجية لأبي الهول، وعلى الرغم من ذلك لا يمكن أن نغض النظر عن ثلاث ايماءات هامة في ذلك النص الشعري، أولاها بوادر البرق في وميض مقلتي أبي الهول، وثانيتها أن صمته مقدمة لكلام هو بدوره ارهاص لتفجر حيوية الأرض وتجدد طاقتها على الاخصاب، وثالثتها أن مفاتيح السر الذي يملكه أبو

---

(٣٠) عبده بدوي، دقات فوق الليل (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٧)، ص ١٢ و١٣.
(٣١) القرآن الكريم، «سورة يوسف،» الآية ١٧.
(٣٢) محمد أبو سنة، «سؤال الى ابي الهول،» مجلة شعر (تموز/يوليو ١٩٧٦)، ص ٦٦ و٦٧.

الهول مرهونة بمجيء ذلك الانسان الذي يجمع قلبه من الجسارة والحكمة بقدر ما يجمع تكوينه من أخلاط الماء والنار.

فإذا قارنا بين هذه الايماءات البعيدة والتفسير الذي يقدمه الموروث الأسطوري، وجدنا من ملامح الشبه ما يدفعنا الى القول بأن هذا الموروث كان بمثابة الوجه الخلفي للصورة الشعرية، فصوت أبي الهول ـ حسب الأسطورة ـ هو صوت الرعد المقدس، واللغز الذي يقدمه لأهل طيبة لا يفض أسراره سوى بطل يتمتع بمقدرة فائقة على معرفة ما يعجز عنه سائر البشر، وعندما تخترق أشعة الشمس جبل الغيوم يصمت صوت الوحش المرعد، وتنفتح مغاليق اللغز، وتسقط الأمطار هاربة من سجنها السماوي وقد واكبها دوي رهيب[٣٣].

وبالطريقة نفسها في استلهام الموروث يعالج أمل دنقل كثيراً من اشاراته التاريخية والاسطورية ونشعر بذلك على وجه الخصوص حين نراه يستوحي صورة عنترة بأشعاتها الأصيلة والمضافة، دون أن يعمد الى السرد التقريري أو الحكاية المحبوكة، مكتفياً بأن يستخلص من ركام المادة التراثية محور المفارقة بين النسيان ساعة الفرج والتذكر لحظة الشدة:

ظللت في عبيد عبس أحرس القطعان
أجتز صوفها
أرد نوقها
أنام في حظائر النسيان
طعامي الكسرة والماء وبعض التمرات اليابسة
وها أنا في ساعة الطعان
ساعة أن تخاذل الكماة والرماة والفرسان
دعيت للميدان
أنا الذي ما ذقت لحم الضان
أنا الذي لا حول لي أو شأن
أنا الذي أقصيت عن مجالس الفتيان
أدعى الى الموت ولم أدع الى المجالسة[٣٤]

فالشاعر لا يشير الى عنترة تصريحاً، وهو لا يشاركه باسمه، بل يلمح اليه ضمناً حين يذكر «عبيد عبس»، وهو لا ينمنم حواشي الرقعة التراثية، ولا يتعقب خيوطها وألوانها، بل يقنع بالايماء منها الى مقابلات تصويرية غزيرة الدلالة: من يرعى الابل ويجتز وبرها ثم يكون طعامه الكسرة والتمرة، ومن ينام في حظائر النسيان ثم يدعى الى الميدان ومن ثم ينكر ساعة المجالسة ثم يذكر ساعة الموت، ومن مجموع هذه المقابلات يتشكل معنى المفارقة الذي نهضت عليه الصورة.

---

(٣٣) انظر في أصل تلك الأسطورة: أحمد عثمان، «أوديب بين أصوله الأسطورية وهمومه الوطنية على خشبة المسرح المصري،» البيان (الكويت)، العدد ١٥٧، ص ١٥٣.

(٣٤) أمل دنقل، البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، ط ٢ (بيروت: دار الآداب، ١٩٧٣)، ص ٢٨ و٢٩.

ويبدو أن لصياغة التراث على أساس المفارقة صلة بظاهرة أخرى كثيرة الدوران في أسلوب القصيدة الحديثة، وهي ميل الشاعر المعاصر على وجه العموم الى هز نمطية السياق عن طريق المزج بين المتوقع واللامتوقع. وإذا كانت المفارقة لا تحقق غايتها إلّا من حيث هي مباغتة ناجمة عن اقتران وضعين متناقضين بطبيعتهما، فإن هذه المباغتة بدورها تعتبر محوراً هاماً من محاور الظاهرة الأسلوبية، لأن قيمة كل خاصية أسلوبية تتناسب مع حدة المفاجأة التي تحدثها تناسباً طردياً، فكلما كانت غير منتظرة كان وقعها على نفس المتلقي أعمق[٣٥].

ومن المنطلق ذاته يمكن أن نفسر شكلاً آخر من أشكال التراث في القصيدة العربية الحديثة، وهو ما ندعوه «الاعتراض بالموروث» حيث يقطع الشاعر نسق الصياغة بمقطع اعتراضي يتضمن اشارة أو أكثر الى واقعة أو شخصية من مذخور الماضي، فيكون لهذا الاعتراض قيمة أسلوبية من حيث يتولد فيه اللامنتظر من خلال المنتظر، كما تكون له قيمته الايحائية في توكيد مغزى النسق الصياغي وتعميق مراميه. على أن هذا الاعتراض التراثي إن بدا للوهلة الأولى قطعاً لتسلسل السياق، فإنه ـ بالمثل ـ استمرار له لأنه يعتمد على علاقات دقيقة تصله بسوابقه ولواحقه من جزئيات البناء، وقد تكون هذه العلاقات واضحة حين تأخذ شكل التشبيه الصريح في مثل قول بدر شاكر السياب:

أسرت ألف خطوة؟ أسرت ألف ميل؟
الى جدار قلعة بيضاء من حجر
كأنما الأقمار منذ ألف عام
كانت له الطلاء
كأنما النجوم في المساء
سلن عليه، ثم فاض حوله الظلام
وسرت حول سورها الطويل
أعد بالخطا مداه (مثل سندباد
يسير حول بيضة الرخ ولا يكاد
يعود من حيث ابتدأ
حتى تغيب الشمس، غشى نورها سواد
حتى إذا ما رفع الطرف رأى.. وما رأى)
حتى بلغت في الجدار موضع العماد
تقوم فيه كالدجى بوابة رهيبة[٣٦]

فالاشارة التراثية في الجمل المحدودة بالقوسين لم تقطع السياق الا بقدر ما أكدته، من حيث أنها اتكأت على المماثلة الصريحة بين سعي الشاعر حول سور القلعة البيضاء ودوران السندباد حول بيضة الرخ، وفي كليهما من طول المدى والاصرار على الوصول ما لايحتاج الى صعوبة في الاستكناه.

---

(٣٥) انظر: عبد السلام المسدي، **الأسلوبية والأسلوب** (ليبيا، تونس: الدار العربية للكتاب، ١٩٧٧)، ص ٨٢.

(٣٦) بدر شاكر السياب، «ارم ذات العماد،» في: السياب، **شناشيل ابنة الجلبي: شعر**، ص ١٣ و١٤.

بيد أن هذه العلاقة قد تدق أحياناً على النظرة الوهلية، وذلك حين يتخلى الشاعر عن الروابط الأسلوبية الصريحة (أدوات التشبيه مثلاً)، قانعاً بما يطرحه «التداعي» من رؤى واشارات مختزنة سواء أكان هذا «التداعي مقيداً» حين يبدأ من فكرة أو خاطر أصلي تتتابع بعده الخواطر والصور بما لايخرج عن دائرة المثير الأصلي، أم كان «تداعياً حراً»، حين لا تتفق الصور إلاّ في نوع التداعي وجنسه، وكلاهما ـ التداعي المقيد والتداعي الحر ـ من العمليات الفنية الواعية، وإن بدا أن لا أثر للوعي فيهما من حيث الظاهر. تأمل هذا المقطع من قصيدة أخرى للسياب بعنوان في غابة الظلام:

ومقلتا غيلان تومضان بالحنين
يرقب من فراشه ذوائب الشجر
أمضه السهاد، عذبته زحمة الفكر
(أين من الطفولة السهاد والفكر؟)
عيناه في الظلام تسربان كالسفين
بأي حقل تحلمان؟ أيما نهر؟
بعودة الأب الكسيح من قرارة الضريح؟
(أميت فيهتف المسيح
من بعد أن يزحزح الحجر:
هلم يا عازر؟)
عيناه لظى وريح
تحرق في أضالعي مضارب الغجر[٣٧]

وربما لا نحتاج الى التذكير بأن هذه القصيدة من أخريات قصائد الشاعر وهو يجالد الداء في احد مصحات الكويت، وأن غيلان الذي يشير اليه هو ابنه الذي طالما تغنى باسمه على مدار شعره. وإذا كان من شأن الطفولة اللهو البريء والتخفف من الهموم، فإن مما يثير الدهشة والاشفاق معاً أن تقترن الطفولة بـ «السهاد»، وهذا بالضبط ما حققه الاعتراض الأول، وهو لا يكاد يخرج عن دائرة المثير الأصلي.

أما الاعتراض الثاني ـ أميت فيهتف المسيح . . . الخ ـ فقد سبقته ثلاث صيغ استفهامية تنصب جميعها على موضوع الحلم المتخايل في عيني الطفل: الحقل، النهر، عودة الأب الكسيح. والصيغتان الأوليان لم تردا الا على سبيل التلبيس والتعمية، لأن ما يحلم به هذا الطفل حقيقة هو موضوع الصيغة الثالثة، نعني عودة الأب. وبما أن هذه العودة تكاد تكون متعذرة إن لم تكن مستحيلة، فإن الاستفهام هنا ليس الا ضرباً من التمني، ثم يأتي الاعتراض التراثي ـ بالاشارة الى معجزة المسيح في إحياء عازر (أليعازر) ـ مفارقاً للمثير الأصلي ومتناغماً معه في الوقت نفسه، فهو مفارق له في نوعيته التراثية ومصدره من المذخور المسيحي ومتناغم معه في الشكل والإيحاء، لأن كليهما طرح بطريقة الاستفهام، ولأن كليهما يدور في دائرة المعجزة. بيد أنه إذا كانت المعجزة قد تحققت مرة، فما الذي يمنع تحققها مرة أخرى، على الرغم من اختلاف الظروف والملابسات؟!

---

(٣٧) المصدر نفسه، ص ١٣٣ و١٣٤.

وإذا كانت الافادة من الموروث فيما تطرقنا اليه من تجارب الشعر الحديث تمثلت في المعارضة والاقتباس والاشارة الصريحة أو المضمرة، فإن تجارب أخرى آثرت التعامل مع «النموذج التراثي» بحسبانه قالباً كلياً تدور من خلاله حركة القصيدة منذ البداية وحتى النهاية. وقد قلنا «النموذج» ولم نقل «الشخصية»، لأن الشخصية تعبير عن الملامح الفردية الخاصة، وهي لا تتحول الى نموذج إلّا حين تمثل العام من خلال الخاص، والكلي من خلال الجزئي. فإذا حظيت بهذا التحول تسنى للشاعر أن يعالجها بالطريقة نفسها التي يعالج بها كل مبدع رموزه، أي بأن يستغل جانب العمومية فيها استغلالاً ايحائياً، وفي تلك الحالة تكفل القصيدة لنفسها ـ أولاً ـ ما يحمله النموذج التراثي من اسقاطات عصرية، كما يتوافر لها ـ ثانياً ـ ضرب من الحركة الدرامية المتنامية مع تطور النموذج وتحولاته عبر العمل الشعري، ثم انها تتمتع ـ في التحليل الأخير ـ بقدر من التماسك العضوي والوحدة البنائية ربما لم يكن متيسراً لها من دون توظيف النموذج التراثي بطريقة حديثة.

وتتنوع مصادر النموذج التراثي طبقاً لطبيعة التجربة الشعرية، ثم تبعاً لفلسفة الشاعر في النظر الى الماضي، وحجم ونوع ثقافته التي تلون هذا النظر. فمن النماذج ما يرتد الى الموروث الشعبي، ومنها ما يستقيه الشاعر من التراث الديني أو الصوفي، ومنها ما يكون ذا أصل تاريخي، ومنها ما يرجع الى الأساطير ومذخور اللاشعور الجمعي، كما أن منها ما يستمده الشاعر من معين الثقافة الاوروبية في وجهيها الاغريقي والروماني على وجه الخصوص.

وأياً كان مصدر النموذج وظروف نشأته الأولى، فإنه في التشكيل الفني لا بد أن يخضع لقدر من التحوير والتدوير يخرج به عن فجاجته وتلقائيته من ناحية، ويستقيم به مع خصوصية التجربة الابداعية من ناحية أخرى. وقد يحدث هذا التحوير بأن يرصد الشعر النموذج من الخارج مرة ومن الداخل مرة أخرى، فيكون الفصام بين الوجهين ايحاء بما يعانيه انسان العصر من أزمة التمزق بين الواقع والمثال، كما صنع صلاح عبدالصبور في مذكرات **الملك عجيب بن الخصيب**[٣٨] حين صور على ألسنة الشعراء ـ وهم يهنئون الملك الجديد بتاج أبيه ـ مظاهر السطوة والصولجان، لكن سرعان ما قابل هذه الصورة الخارجية البراقة بصورة داخلية تفضح ضعف الملك وانكساره حين يواجه نفسه مع اطلالة كل مساء. والمنهج نفسه في تحوير النموذج نطالعه في **كلمات سبارتاكوس الأخيرة**[٣٩] لأمل دنقل حيث يسلط الشاعر أضواءه على النموذج من ثلاث زوايا: الزاوية الأولى ينهض بها صوت يشبه صوت الجوقة في المسرح الاغريقي، وفيها يبدو الشيطان «معبود الرياح» معادلاً لـ «سبارتاكوس» في الايحاء بمعاني التمرد والمعاناة والألم النبيل، والزاوية الثانية تعكس صلة هذا النموذج بالآخرين، من حيث هو تجسيد لهم في الموقف والمصير، أما الزاوية الثالثة فترصد الخيط الممتد بين سبارتاكوس والقيصر باعتبارهما يمثلان الطرفين الأدنى والأعلى في علاقة لا تنهض على التكافؤ والانجذاب، بقدر ما تقوم على التفاوت والتناقض.

---

(٣٨) عبد الصبور، أحلام الفارس القديم، ص ٩٧ وما بعدها.

(٣٩) دنقل، البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، ص ١٠ وما بعدها.

والنموذج التراثي بطبيعته أكثر رحابة وامتداداً من الاشارة، لأنه يميل الى التجسيد بقدر ما تجنح الاشارة الى التجريد، وتزداد رحابته حين يستقطب احساس الشاعر بتاريخ أمته في فترة من فترات التفاعل والجيشان، فيكون للنموذج من سابق ارتباطاته وتداعياته في ذهن المتلقي ما يضاعف قدرته على البث والعطاء، وما يهيئه لكي يكون قالباً رمزياً سخي الايحاء. ان نموذجاً تاريخياً جهير النبرة عالي الدوي كالحجاج بن يوسف الثقفي لا يصافح واعية القارىء العربي وهي في حال حياد أو ركود أو تجرد، انه يستفز أشتاتاً من الوقائع والأحداث التي التبست به والتي اختزنتها الذاكرة، حتى ليصبح مجرد التلويح بالنموذج كفيلاً بإثارتها وابتعاثها من مرقدها. لنطالع هذه المقدمة التي صدر بها عبده بدوي قصيدته المطولة من **تجولات الحجاج في الليل**[40] ولنلاحظ كيف اختفى صوت الشاعر ليعلو صوت النموذج، ثم لنحاول أن نتذكر أين ومتى وممن سمعنا مثل هذا الصوت الذي لا يقدم صاحبه. صراحة:

يا أهل الكوفة:
لا يجتمع اثنان
ان يجتمعا فالثالث سوف يكون السيف
لا يلقي انسان أذنه
ان سار وخلاها فسأقطعها
وسأقطع منه الكف
فلقد كان الأحرى به
أن يحشرها في أذنه
اشفاقاً من صوت الحرف
يا أهل البصرة!
لن يذهب انسان نحو المسجد
لتكون صلاة عشائه
من لم يلزم بيته
لم يلزم عنقه
يا من ماتوا قبلي!
افلتم من بطشي
لكني أقتلكم فيمن أنجبتم
يا من لن أبصرهم من يومي هذا
اني في هذي الساعة أقتلكم!!

فهذه المقدمة التي تفتح عشر لوحات متوالية تدور جميعاً في اطار تراثي واحد، وهي مقدمة «حجاجية» بالأساس، ليس لأن الشاعر أعطى هذه المجموعة العنوان الأنف الذكر فقط، بل لأن عناصر الصياغة وسمات الأسلوب تلفتنا بقوة الى مثيلاتها في خطبة الحجاج الشهيرة حين قدم العراق. ومن أبرز هذه السمات أسلوب النداء الذي يتكرر مع بداية كل مقطع: يا أهل الكوفة، يا

---

(٤٠) بدوي، **دقات فوق الليل**، ص ٦٢ وما بعدها.

أهل البصرة، يا من ماتوا قبلي، ثم اقتران الطلب بالوعيد ممثلاً في التعقيب على صيغة الأمر بصيغة الشرط بغية إثارة مكامن الفزع والرهبة في نفسية المتلقي: «لا يجتمع اثنان، ان يجتمعا فالثالث سوف يكون السيف، لا يلقي انسان أذنه إن سار وخلاها فسأقطعها، من لم يلزم بيته، لم يلزمه عنقه». هذا إضافة إلى قصر الجمل وتقابل الأجزاء، والجنوح ـ أحياناً ـ الى الاحتجاج بالقياس المضمر وجميعها ملامح أسلوبية تعطفنا بطريق غير مباشر الى النموذج التراثي، لا باعتباره واقعة تاريخية فقط، بل وبحسبانه تقليداً فنياً ونمطاً تعبيرياً عبر الرؤية الابداعية للشاعر.

وإذا كان اجتلاء النموذج المذكور في شتيت من علاقاته المبتدعة والموروثة قد أعان الشاعر على تصوير آثار هذه العلاقات في أنماط اجتماعية مختلفة كالأطفال والشعراء والموالي والتوابيت والقراء[41]، أولئك الذين تحمل أصواتهم نبرات روحية مظلومة في مقابلة صوت الحجاج الضاغط الجهم، فإن ثمة من المحدثين من لا يقنع بالمادة التاريخية الطوعية التي يقدمها النموذج، فهو يلجأ إلى تشقيقه من الداخل بدلاً من معالجته بطريقة أفقية. وأوضح ما نرى ذلك على وجه الخصوص في نتاج الشاعر العربي المعاصر بلند الحيدري، فكثير من قصائده يعكس ضروباً من الرؤى والتوليدات النفسية والشعورية، وغالباً ما يفضي به ذلك الى شطر الشخصية الواحدة وتنويع وجوهها وتوزيع محاور الصراع ومنطلقات النظر فيما بينها، حتى يغدو النموذج ساحة لجدل داخلي متعدد الشخوص والأصوات.

في قصيدة **أوديب** ـ من ديوان **رحلة الحروف الصفراء**[42] ـ يعمد الشاعر العراقي المعاصر بلند الحيدري الى توزيع الحديث على ثلاثة ألسنة لثلاثة وجوه تتناوب الظهور على مسرح العمل الشعري: الصورة، أوديب، الكورس. فإذا أمعنا النظر في تجاعيد هذه الوجوه الثلاثة راعنا أنها جميعاً لا تتجاوز أن تكون أقنعة لشخصية واحدة هي شخصية أوديب، أو لنقل انها ثلاثة مخروطات عمودية لهذه الشخصية التي يطالعنا منها ـ أول ما يطالع ـ صوت «الصورة»:

وتصيح يداه
وتطل على ليل عيناه
وتغور خطاه
أحلام سوداء ومتاه
يا ألف سماء... أين الله!!

والذي يعنينا أن نلحظه من هذه الصورة الشبحية التائهة الملامح أن أبياتها الثلاثة الأولى

---

(٤١) بعض هذه الأنماط عناوين لقصائد فرعية داخل الاطار «تجولات الحجاج» ولهذا البعض كذلك حقيقته التاريخية، فموالي البصرة مثلاً ـ وهم موضوع احدى تلك القصائد ـ قد تعرضوا لبطش الحجاج حتى أنه أمر بإخراجهم وتوزيعهم على القرى، وأن يوسم إسم كل قرية على يد كل مولى أرسل اليها، حتى لا يبرح هذه القرية. انظر: الفرد فون كريمر، **الحضارة الاسلامية ومدى تأثيرها بالمؤثرات الأجنبية**، ترجمة طه مصطفى بدر (القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٤٨)، ص ٨٦.

(٤٢) بلند الحيدري، رحلة الحروف الصفر (بيروت: دار العودة، ١٩٧٤)، ص ٢٢ ـ ٢٧.

تومىء إلى أوضاع مأساوية بالأساس، والبيت الثاني بخاصة اشارة الى عمى أوديب، كما أن ثلاثتها تلجأ إلى استحضار الماضي عن طريق الجمل الفعلية التي تتصدرها الأفعال المضارعة: تصيح، تغور، ولأنها أفعال في الصورة وليست في الأصل، فهي تسند الى متعلقات هذا الأصل في صيغة الغياب دون غيرها: يداه، عيناه، خطاه، حتى إذا ما انتقلنا مع بداية المقطع الثاني الى عنوان فرعي آخر هو: «أوديب»، تحول الحديث من صيغة الغائب الى صيغة المتكلم لأن الصوت هنا هو صوت أوديب الأصل لا الصورة:

مهجور كالليل أنا، كالصمت أنا مهجور
وهنا، قرب يدي، ملء غدي
دنياي دجى مقرور
بيداء ربداء ونداء مبتور
ودهور تتساقط، تجرفها أمواه
وأنا الانسان المغرور..
أغور، أغور، أغور، فأين الله؟!

فنغمة الرثاء التي كانت تبدو في المقطع السابق وكأنها رثاء للغير، تتكرر في هذا المقطع على لسان المتكلم نفسه، وعناصر المأساة الماثلة هنا في اليد الممتدة والدجى المقرور ـ وظلام الدنيا معادل لظلام العين ـ والخطى الغائرة والاستفهام المستغيث عند نهاية الفقرة، هي بعينها عناصر المأساة في الصورة، وحتى عندما يبدأ صوت الكورس في الارتفاع مع بداية المقطع الثالث مؤذناً بنفي الأسطورة وصورتها، فإن هذا النفي يتوجه إلى تلك العناصر المحورية التي تكررت في المقطعين الأول والثاني:

يا صمتاً في الروح المقرورة
يا مدة أيد مبتورة
أتركنا للم خطواتك
أتركنا، اغرز آهاتك في ذاتك
من أي الأبواب المهجورة
ستعود حكايات، أحلاماً، أسطورة
أو لوناً منفياً في صورة؟!

وينبغي ألا تخدعنا نبرة التشفي والزجر التي تميز بها صوت الكورس، كما ينبغي ألّا يخدعنا تحول الأسلوب الى صيغة الخطاب، مما يوهم بأن صوت الكورس إنما هو رد على صوت أوديب في المقطع السابق، فالحقيقة أن الكورس ليس إلّا وجهاً ثالثاً من وجوه النموذج، وصوته ليس سوى درجة من درجات صوت النموذج الذي يبدو وكأنه لحن متعدد المقامات. وربما أعان على ذلك التأويل ما يتصوره النقد الدرامي الحديث من أن الكورس في صورته المعاصرة أصبح «اداة تعبر عن آراء الكاتب نفسه»[٤٣] ومن ثم تغدو تجربة أوديب ـ كما تجلوها تلك القصيدة ـ ضرباً من النفي الباطني أو التمرد النفسي تمارسه الذات تلقاء ذاتها.

---

(٤٣) الكوميديا والتراجيديا، ترجمة علي أحمد محمود، مراجعة شوقي السكري وعلى الراعي، سلسلة عالم المعرفة، ١٨ (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، [د. ت.])، ص ٢٤٨.

ومع ذلك، فإن أصالة الموروث لا تنهض شفيعاً لقصور الشاعر أو تقصيره في تمثل التجربة الابداعية وصياغتها، فهذا الموروث لا يحقق غايته الفنية ما لم تكن الحاجة إليه نابعة من داخل البنية الشعرية ذاتها، وإذا اقتصر دوره على محض استعراض ثقافة الشاعر، أو كان مجرد استعارة يستعاض فيها ببعض الشخصيات والأحداث الوهمية عن شخصيات وأحداث حقيقية، فإن استخدامه لا يعدو أن يكون نمطاً من المهارة العقلية التي ليس فيها كبير غناء من الناحية الفنية.

وإذا كان الافتعال في توظيف الموروث خطراً يتهدد جهد الشاعر، فقد تفوقه خطورة ظاهرة «الاصطلاح» في تكرار «نماذج واشارات تراثية بعينها، لأن هذا التكرار يفقدها ما تتميز به من تلقائية العطاء وعفوية التلقي، ويفضي بها إلى حيث تصبح دوائر تعبيرية محدودة الدلالة أو قوالب مجازية يصطلح عليها كل من المبدع والمتذوق نتيجة الدوران والمعاودة، وفي هذا المقام قد يجدر التذكير بأن الصياغة الشعرية صياغة تتميز بالخصوصية والابتكار، وأن الطاقة التأثيرية لخاصية أسلوبية تتناسب تناسباً عكسياً مع تواترها، فكلما تكررت نفس الخاصية ضعفت مقوماتها الاسلوبية»[٤٤]، لأن التواتر يطفىء اشعاعها ويغلق منافذ البوح فيها. ومقياس السلامة في كل الأحوال يتمثل في دقة احساس الشاعر برؤيته الابداعية، وصدقه في التماس ما يوحي بها من دون تكلف أو تقليد.

---

(٤٤) للمزيد من التقرير في هذا المعنى، انظر: المسدي، **الأسلوبية والأسلوب**، ص ٨٢.

الفصل الثالث

الشِعر العَربي المعَاصِر: الجَماليّات المُتجَدِّدَة للقصيدَةِ العَربيّة في علاقتها بالحقَائِق التاريخيّة والاجتِمَاعيَّة المُتطوّرة: تحليل مُستقبَلي

مدحت الجيّار (*)

- ١ -

إن معالجة الجماليات المتجددة «للقصيدة العربية» من خلال علاقتها بالحقائق التاريخية والاجتماعية المتطورة، كجزء من مخطط عام لدراسة دور الآداب والفنون العربية التي توصف بأنها عوامل وحدة وتنوع في الوطن العربي في آن واحد، يعني أن التواصل موجود، والتجدد حقيقة موجودة، وعلينا أن نكشف عنها، خصوصاً وأن الموضوع الخاص، هو «الشعر العربي المعاصر» بكل ما يحمل من سياقات اجتماعية وتاريخية ولغوية وفكرية وجمالية، تنبع من الأصول الأولى للشعر العربي كانعكاس جوهري لحركة الجماعة العربية في تطورها العام.

والدخول إلى دراسة الحقائق الجمالية المتجددة للقصيدة المعاصرة يجرنا بداية الى تحديد بعض المفاهيم، والسياقات الاجتماعية والتاريخية والجمالية لهذه القصيدة الموصوفة «بالعربية» ثم «بالمعاصرة». وينبغي أن نحدد مجموعة من الحقائق التي توضح ما نحن بصدده الآن، أعني رصد بعض الأصول التي خرجت منها القصيدة حتى يتسنى لنا أن ننظر نظرة مستقبلية، ذلك أن المستقبل هو حصيلة الجدل بين الماضي والحاضر وفق قوانين كل منهما، بل إن المستقبل هو وجه التواصل والديمومة.

وسنبدأ بتحديد موقف الباحث من قضايا الأصالة والحضارة في جدلها مع المعاصرة (والوافد) ومع الثقافة والفكر داخل ما نلاحظه على بنية الفكر والمجتمع العربيين من تداخل مستويات: الإقليمية (المحلية) والقومية (العربية) والعالمية (الأممية) التي تتفاعل فيما بينها كنتاج لمجموعة من الحضارات القديمة والحديثة عبر مراحل تاريخية تشكلت وفق ظروف المجتمع العربي (ثم

(*) استاذ أدب عربي ـ آداب بنها ـ الزقازيق.

الاسلامي)، فقد أخذت في كل مرحلة شكلاً مناسباً لظروفها ومصالحها، ووصلت إلينا بعد هذه التفاعلات كلها كبنية ملتحمة ذات خصائص مميزة ـ رغم تباين كثير من عناصرها ـ وذات أنساق وأنظمة فكرية وجمالية وعقائدية خاصة، سنكشف عنها باختصار أثناء التحليل والعرض.

ـ ٢ ـ

تتحدد العلاقة بين الأصيل والمعاصر (أو الوافد) باتخاذ موقف مع الأصيل ومن المعاصر والوافد، وهو موقف نقدي بالضرورة يسلمنا إلى فهم أصولنا (تراثنا) والابقاء على عناصر الاستمرار والديمومة فيها، بحيث نبقي على ما هو صالح للديمومة ومواصلة الحياة. ويتم ذلك بانتخاب طبيعي جوهره الوظيفة المطلوبة من هذا الأصيل ومن عناصر الديمومة فيه. وفي هذا السياق نذكر أن عناصر الديمومة تفرض نفسها على الفكر والواقع الاجتماعي لارتباطها بمصالح الجماعة «المنتخبة» وبقدرتها على توظيف الأصيل وتحويل عناصره الى الحاضر المعاصر أعني «عصرنة الأصيل» ليواجه تحديات العصر.

والتركيز على أحد طرفي المعادلة (أصالة/معاصرة/وافد) يضعف من الطرف الآخر (وليس الطرف المقابل)، فالتركيز على العصر (الحداثة) يضعف من شأن (التراث)، ومن ثم تصبح قدرتنا على المواجهة مرتبطة بقوانين العصر (الحديث) التي صنعها ويصنعها (الوافد) فندخل الى الصراع بقوانين ليست قوانيننا، وبالتالي قد نهزم ولا نستطيع أن نحول الحاضر الى الماضي (التليد!).

والتركيز على التراث (الماضي بتنوعاته) يفصلنا عن عصرنا ويعود بنا أيضاً إلى عصور بعيدة في تاريخنا ـ كانت عصور القوة والتقدم ـ فيضعف التواجه مع المعاصر (الوافد) لأن قوانين المرحلتين مختلفة فنقع في المأزق ذاته، ولا يصبح أمامنا إلا الهرب أو الهزيمة.

إن شخصية حضارتنا وثقافتنا ـ في هذا السياق ـ ستقوم على فهم للماضي (الموروث) والحاضر (المُعاش) والرنو الى المستقبل (الحلم)، أعني أن تقف عناصر الأصالة موقفاً حضارياً يكمل ما فقدته سالفاً وفق ظروف حاضرها وتحسبات مستقبلها.

ويتم ذلك باتخاذ موقف من «الغير» وتوظيف خبرتنا معه ومع حضارته، لنعرف ماذا نأخذ؟ وماذا ندع؟ وكيف؟ لا أن ننقل كل شيء ثم نختار لأن «استبعاد فكرة المقايسة بين الحداثتين لا يعني استقلال تجربة العصرية وامتداداتها التنظيرية لمفهوم الحداثة في الوطن العربي، عن تأثيرات الغرب ووجود بصماته على المُعاش والمفكر فيه، ذلك لأن الحديث عن حداثة عربية مشروط تاريخياً بوجود سابق للحداثة الغربية وبامتداد قنوات للتواصل بين الثقافتين»[1] ومقولة محمد برادة تدفعنا الى أن نكرر ما قلناه بتعبير آخر، أعني يجب أن يتحدد الموقف العربي من المعاصرة والحداثة والوافد، لنعرف كيفية التعاصر والتحديث والوفود، وذلك لسبب مهم أشار إليه محمد برادة وهو أن «التجانس الذي يتبدى في الحداثة ليس إلا ظاهرياً، لأن تاريخيتها

---

(١) محمد برادة، «اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة،» فصول، السنة ٤، العدد ٣ (حزيران/يونيو ١٩٨٤)، ص ١١.

تكشف تناقضاتها، ونسبيتها، وتغير مفاهيمها، واختلاف وجهات النظر حولها»[٢] وينبغي أن نشير إلى ملاحظتين مهمتين في هذا السياق لفهم نوعية التجدد في جماليات القصيدة فيما بعد:

الملاحظة الأولى: إن مفهوم التراث يضيق ويتسع وفق مصالح وظروف الجماعة، التي تحدد هذا المفهوم، فلا شك في أن مفهوم التراث في العصر الجاهلي اتسم بالشمول والتقديس لكل ما هو «موروث»، والمعاداة لما هو وسيلة لهدمه أو تغييره لأن مصالح الجماعة في بقاء موروثها على حاله. وضاق في عصر صدر الاسلام لمعاداة الاسلام لكثير من الأفكار والعقائد، بل لأنواع من الأدبيات المبدعة. الأمر الذي حجّم الموروث ودوره، وقصره على ما هو صالح لفكر الدولة الجديدة على سبيل المثال.

ونـدرك الملاحظة نفسها في قصر مفهوم التراث على أحد تجلياته أو عناصره، فنجد العصر المملوكي يقرن التراث بالدين فيصبح الموروث هو السلفي الديني لأنه في حال تواجه مع عدو على ملة غير ملته، بينما نجد مفهوم التراث قبل ذلك العصر مباشرة (العباسي) يشمل كل جوانبه، العقلية والنقلية لأن المجتمع العربي الإسلامي في هذا التاريخ كان يعيش مرحلة النهضة الكبرى في ظرف كانت المعاصرة فيه غالبة على عناصر الثبات في العقل والنقل، ومن ثم كان الاجتهاد، وكانت النقلات المهمة في الفن والعلم والحياة على السواء.

ونـدرك هنا، أنه كلما اتسع مفهومنا للتراث اتسعت خطوات النهضة أو اليقظة أو المعاصرة والتحديث، لأننا نفتح المجال لعناصر الاستمرار أن تلتحم مع عناصر التجدد في الفكر والفن والمجتمع ـ ومن ثم يتيسر الحوار بين أطراف كثيرة فيثرى الحوار وتكون ثمرته حضارة راقية ومؤثرة ومستمرة التطور والثورة. أعني أن يكون الوعي هو محصلة هذه الثمرة ولا بد أن يتحول من وعي زائف (يفرضه الغير) إلى وعي حقيقي (تفرزه الذات القومية) حتى لو كانت غير واعية به، أو كان وعياً غامضاً لم يتبلور بعد إلى مفهوم نظري أو ايديولوجية لمصير يعيشه الانسان، كما يعرّفها العروي بـ «الأفق الذهني الذي يحد فكر إنسان ذلك العصر»[٣].

الملاحظة الثانية: وهي أن التعاصر والتحديث والتجديد مفاهيم متداخلة وتدل على مفاهيم متقاربة وأحياناً كثيرة متطابقة. لذلك ارتبط التجديد في تراثنا الشعري بخاصة (وهو موضوع البحث) بتغيرات اجتماعية وسياسية أدت إلى إحداث الجديد، أو إلى ربط الشعر بالعصر وببداهة الحس والإدراك، فقد تغير شكل القصيدة في عصر صدر الإسلام والنبوة ليواكب سرعة الأحداث التي يمر بها الدين الجديد والمناسبات التي تستلزم الدخول المباشر في الموضوع، بينما ارتبط التجديد في العصر الأموي بالغناء والموسيقى وروح الحضارة الجديدة التي عاشها خلفاء بني أمية ابتداء من يزيد بن معاوية حتى سقوط الدولة عام ١٣٢ هـ، في حين ارتبط التجديد في العصر العباسي على يد أبي نواس وأمثاله بربط النص بالواقع، ومراعاة حداثة النظرة وطزاجتها، وهو إلحاح على عناصر

(٢) المصدر نفسه، ص ١٢.

(٣) عبدالله العروي، مفهوم الايديولوجيا (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٨٣)، ص ١٠.

الديمومة، والتواصل، إذ حافظ أبو نواس على عمود الشعر في معظم شعره، بينما تخلى عن كل ما هو غير مناسب للعصر في غير قصيدة «المدح» والارتزاق.

ونشير هنا إلى عملية التجدد والتطور في ارتباطها بالحقائق التاريخية والاجتماعية والسياسية التي تسود العصر وتميزه عن غيره، ومن ثم تفسر لنا سبب «الجديد» أو «الحديث» أو «المعاصر» أو «الوافد» وتكشف عن علاقته بـ «القديم» أو «الماضي» أو «الموروث» أو «الأصيل» وكيف خرجت منه عناصر الاستمرار والجدل مع الطرف الآخر.

- ٣ -

والتنوع تكوين طبيعي بين قبائل العرب، ومن خلال التنوع والاختلاف أخذ الشعر العربي أغراضه الأساسية التي تبدأ بالمدح والغزل والرثاء، وتنتهي بالحماسة والوصف. وقد نشأت هذه الأغراض من طبيعة الاختلاف السياسي والعسكري بين قبائل العرب خصوصاً في «الحرب» الدائرة بين الأشقاء أو بين قبائل متحالفة مع الفرس وأخرى متحالفة مع الروم. ولقد كان التنوع داخل القصيدة العربية العمودية تشكيلاً طبيعياً يعكس تشكيل الواقع العربي.

حاول الاسلام بعد ذلك أن يلغي «الحرب» ويشمل التنوع داخل فكرة توحده، إلا أنه اعترف بالتنوع بل الاختلاف الذي تجلى في تقبل النبي (ص) لنطق العرب للقرآن بلهجاتهم الخاصة أو أن يفهموا بعض المعاني وفق دلالة الألفاظ لديهم على الرغم من تسييد لهجة قريش التي تحمل القاسم المشترك الأعظم بين لهجات القبائل العربية.

وداخل فكرة التنوع نجد التداخلات بين الحدود الاقليمية والقومية والأممية داخل بنية المجتمع العربي الاسلامي، فقد قبل العقل العربي الإسلامي التنوع ولم يرفضه لأنه أحس بالتغاير الحضاري مع أصحاب الحضارات القديمة (والممتدة) الذين دخلوا الاسلام بل صنعوا الحضارة الاسلامية، بل أقاموا أهم دولة في تاريخ الإسلام وهي الدولة العباسية التي أسست أصول الحضارة الإسلامية وأصّلتها وتواصلت مع الجذور القديمة وقبلت التنوع والاختلاف وأقرته.

وينبغي أن نشير هنا إلى أن الاختلاف والتنوع تصاحبا مع فكرة الخصوصية والاقليمية، فقد بدأت الدول تنسلخ عن جسم الخلافة وسلطاتها، وأعلنت كثير من البلاد استقلالها من الناحية السياسية والعسكرية، ومن ثم بدأت أسماء كثير من شعراء هذه البلاد في الظهور، والاعتراف بشاعريتها، وأصبح لكل حاكم شاعره، بعيداً عن شاعر الخليفة وشاعر البلاط العباسي. لكن مع الأخذ في الاعتبار رحلة كثير من شعراء الخلافة سواء في بغداد أم في دمشق الى هذه الأقاليم، خصوصاً مصر التي استقبلت كثيرين منهم سواء من كان شاعراً للخليفة أم لم يكن[٤] فقد استقبلت أبا نواس وأبا تمام وأبا الطيب المتنبي، وقبلهم كان بلاط عبد العزيز بن مروان موئلاً لكثير من شعراء العربية.

---

(٤) انظر في هذا الصدد: أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني (القاهرة: دار الكتب المصرية، ١٩٦٠)، ج ١، ص ١٢٩، ١٣٠ و١٣٨، ج ٧، ص ٧٧، و ١٠٩، وج ٨، ص ٢٧ - ٤٤. حيث يشير صاحب الأغاني إلى أهمية دور مصر في تلقي شعراء مجيدين ومشهورين أمثال: نصيب بن رباح، جميل بن معمر وكثير عزة.

وأخذت مصر موقعها الشعري نتيجة لعوامل كثيرة أهمها موقعها وقدراتها الاقتصادية والعسكرية التي مكنتها من التصدي للعدوان على الوطن العربي، خصوصاً بعد سقوط حاضرة الخلافة العباسية في بغداد، وأصبحت مركزاً علمياً ودينياً وعربياً.

ونتيجة للظرفين السابقين: إعلان الاستقلال عن بغداد، وموقف الدفاع ضد العدو الأجنبي، بدأ الشعر العربي يأخذ طوابعه المحلية من ناحية، خصوصاً في الوصف والمدح، ثم طوابعه الشعبية برسم ملامح بطولية في القصيدة لتمجيد المحرر بخاصة. كانت السير الشعبية بدأت في المشاركة في هذا الصراع، واتخذ الشعر العربي طريقاً جديدة داخل السير الشعبية بعيداً عن أغراضه التقليدية الموروثة. وفي اعتقادي أن الشعر المشكل للسير الشعبية هو أوضح كسر لعمود الشعر العربي، لأن القصيدة فقدت وظيفتها وكان دور الجماعة بعيداً عن السلطة ذا أثر كبير في تعبئة الرأي العام وحفزه ضد العدو الغريب الوجه واليد واللسان، هذا على الرغم مما يشوب شعر السِيَر من كسور ولهجات وضعف في بنية الأسلوب ليلائم متلقيه غير الرسميين.

وقد أخذت القصيدة العربية تغير من ملامحها، واتجهت الى إرضاء الأذن بموسيقى اللفظ والحرف، الأمر الذي فرض تقنيات ولغة الخطبة الى جانب تقنيات الشعر، لأن وظيفة القصيدة تغيرت كما قلنا.

ونشير هنا الى ملاحظتين مهمتين في هذا السياق حول فن العربية:

الملاحظة الأولى: هي أن الوظيفة المطلوبة من القصيدة تتحكم في شكل وتشكيل القصيدة، والوظيفة نتاج كل الظروف التي يعيشها المجتمع ويترك آثارها على الشاعر وقصيدته.

والملاحظة الثانية: أن الشعر العربي، بعد مرحلة مده العظيمة التي انتهت بأبي العلاء المعري، أخذ مرحلة جزر امام الاقليمية والشعبية وترك الساحة للخطيب ورجل الدين فترات طويلة إلا ما ندر، وانتهت مع الهزة القوية للحداثة واليقظة (مع بداية العصر الحديث) علماً بأن الحضارة العربية الإسلامية كانت، لحظة التواجه مع الأجنبي، تستدعي أصولها الفكرية، وتترك الفروع كوسيلة لاستيعاب الأجنبي تمهيداً للقضاء عليه.

كما أن الحضارة العربية الاسلامية كانت حضارة استوعبت الحضارات المجاورة كافة وصهرتها بالأفكار الموحدة لها، الأمر الذي لم يرتبط باللغة أو الأرض. فقد تجاوزت هذه الحضارة شرط اللغة بخلاف ما هو شائع، وتجاوزت شرط الأرض وركزت على شرط «الفكر» الذي سمح للمسلم أن ينطق بأي لغة، وأن يعيش في أي أرض ما دامت تجمعه مع الآخرين أفكار الإسلام والانتماء اليه، فيما عدا لغة الصلاة والقرآن، التي اشترط الفكر الاسلامي (والفقه الاسلامي) أن تقرأ كما هي.

ومع كل السياقات العربية الإسلامية السابقة كانت القصيدة العربية تُبقي أيضاً على الأصول (عمود الشعر) عند أداء الوظيفة الرسمية للقصيدة حتى عند من هزوا هذا العمود الشعري كأبي نواس وغيره. ويلاحظ هنا أن العصر المسمى بعصر التدوين ثبت أشكالاً كثيرة للفكر والإبداع العربيين الإسلاميين «وبعبارة اخرى، ان عصر التدوين حاضر في الماضي العربي الإسلامي السابق له وفي كل ماض

آخر منظور إليه من داخل الثقافة العربية الإسلامية، كما هو حاضر في مختلف أنواع الفن التي أعقبته (= عصر التدوين)... إن المعطيات والصراعات والتناقضات التي عرفها عصر التدوين والتي تشكل هويته التاريخية هي المسؤولة عن تعدد الحقول الايديولوجية والنظم المعرفية في الثقافة العربية، كما أنها هي المسؤولة عن تعدد المقولات وصراعها في العقل العربي»[٥] الذي استوعب كل التنوعات في وحدة واحدة وحمل صراع الأضداد الذي كان جوهراً لحركة الواقع والفكر حتى الآن، على الرغم من محاولات التثبيت الدائمة حوله.

وبتأسيس محور حركة دائم، إلى جانب محور التدوين والتثبيت في كل مراحل الفكر العربي الاسلامي، ومن صراع المحورين هذين: نجد تواصلاً لتقنيات الفكر والموروث والقصيدة من البداية حتى النهاية.

ونجد الجماليات المتجددة للقصيدة العربية تتواصل على محور الثبات بالمحافظة على الأصول، وتتواصل على محور الحركة بالتجديد والتجدد المستمرين. منذ أن حافظ امرؤ القيس على موروثات ابن خزام في بكاء الأطلال:

.... نبكي الديار كما بكى ابن خزام

ومنذ أن اكتشف عنترة بن شداد التواصل الثابت في القصيدة:

هل غادر الشعراء من متردم أم هل عرفت الدار بعد توهم

والى عصر النهضة واليقظة عند الاحيائيين المحدثين، وعلى لسان رائدهم محمود البارودي:

تكلمت كالماضين قبلي بما جرت به عادة الإنسان أن يتكلما

مروراً بتجاوب النصوص والصور الشعرية التي أعلن عنها أبو تمام في أولى قصائده بمصر حين يتغزل في محبوبته:

لو أن امرأ القيس به حجر بدت له لما قال: مرّا بي على أم جندب

ولا شك في أن هذا التجاوب هو المظهر الشعري للتواصل الحي بين الشعر العربي، وبين الحياة العربية التي كفلت لها ظروف، سياسية واستراتيجية وجغرافية وفكرية وعقائدية، عوامل الوحدة رغم التنوع الخاص بكل بلد أو طبقة فيها.

وفي هذا السياق لا ينفصل الشعر عن التطور العام للغة، وكذلك لا ينفصل تطور الشعر عن الحفاظ على أصوله، فقد لاحظنا أن محوري الثبات والحركة وجهان لشيء واحد، بل القاعدة تحمل استثناءاتها من الداخل.

ولذلك فالنظم التي تحكم الواقع الاجتماعي، تلقي بقوانينها على الواقع الشعري «أي أن

---

(٥) محمد عابد الجابري، نقد العقل العربي (بيروت: دار الطليعة، ١٩٨٤)، ج ١: تكوين العقل العربي، ص ٧١.

العلاقات الاجتماعية تحد الصلة الجمالية بتحديد افاقها، وأن الصلة الجمالية تنزع نحو الافلات من هذا الحد والتحديد»(٦). وداخل اللغة الشعرية نحن بإزاء التطورين الخاص (للمبدع) والعام (للجماعة)، ولا بد أن نراعي ذلك ونحن نرصد عوامل الوحدة والتنوع داخل إهاب واحد حيث «إن اللغة مبنية أساساً على نسق منظم من القواعد، الذي يحدد تفسير وتأويل العدد الذي لا حصر له من الجمل في هذه اللغة والتي تتميز بالجدة، والحداثة»(٧) وهي كما يشير أحد علماء اللغة: «اللغة تستخدم وسائل محددة في استخدامات غير محددة، وأن اللغة لها قواعد تصف امكانية إحداث هذا الاستخدام داخل اطار الفلسفة العقلانية للغة. وهناك الجانب الابداعي، الخلاق في استخدام اللغة. وما هو أكثر، فإنه من الممكن تفسير القواعد التي وصفها «باناني» على أنها جزء من الكل. . .»(٨) فالقصيدة إذن، ذات أبعاد خاصة وعامة رغم استمدادها من العام، وهي من حيث الشكل والتشكيل خاصة وعامة. تأخذ من اللغة ما تبني به القصيدة وتميز الشاعر بخصوصية الاستعمال (اللغوي) وخصوصية التشكيل الجمالي (الأسلوب والصورة الشعرية) وتترك اللغة للشاعر أن يستعير من الفنون والأنواع الأدبية الأخرى ما يساعده على تشكيل موقفه ورؤيته. ونلاحظ أن نقلات القصيدة العربية كانت دائمة الاستفادة من الفنون والأنواع الأدبية الأخرى، فقد استفادت من «القص والحوار» في بداياتها كما نجدهما عند ابن أبي ربيعة، وعند أبي نواس بوجه خاص. كما نلاحظ النقلة الأخرى بدخول الشعر إلى السير الشعبية، ثم نجد في العصر الحديث الاستفادة من الأنماط الغربية في تشكيل القصيدة، أو استحداث شكل أو نوع أدبي جديد (في حال نضوجه الفني) كالمسرح الشعري مثلاً أو التشكيل الدرامي للقصيدة «فقد حاول. . الشعراء أن يبدو الانتقال من جزء الى جزء في القصيدة انتقالاً تركيبياً وتصويرياً، بحيث ينهض كل جزء ـ أو كل مقطع ـ بحركة أو بمشهد تصويري. وبحيث تسند هذا الانتقال حركة الدراما وحيوية الحكاية»(٩).

لذلك كانت تحولات البنية في القصيدة المعاصرة، مستمدة من هذه الأصول الجمالية الاجتماعية، أعني أن تغيير البنية التشكيلية والشكلية للقصيدة ينبع من الاستفادة الجمالية بأنواع أدبية وبفنون أخرى، تستتبع تغييراً وظيفياً للشكل الفني للقصيدة، من الخارج بحكم (التشكيل) ومن الداخل بحكم (الرؤية)، وكلاهما (التشكيل والرؤية) ينبعان من الأصل الاجتماعي العام الذي يساعد على هذه النقلة، حيث إن أي نقلة جمالية لا بد أن تجد ما يساعدها من ممهدات وارهاصات وتغييرات إجتماعية تراعي: النوع الأدبي وخصوصيته، والمتلقي (وتكوينه واستجاباته) والمبدع برغبته في التجاوز «فقد مضت قرون وظل الشعر العربي غنائياً، واقترب أحياناً من مرحلة السرد والحكاية والحدث، ولكن التقاليد الشعرية السائدة والموضوعات المحددة كانت أقوى من أي تغيير، أو أن الوظيفة السياسية الاجتماعية الفردية للشعر لم تفرض البحث عن أنواع شعرية مغايرة ما دامت تحقق الأغراض التي يسعى اليها الشاعر ومن يتوجه إليه بشعره»(١٠).

---

(٦) عبد المنعم تليمة، **مداخل الى علم الجمال الأدبي** (القاهرة: دار الثقافة الجديدة، ١٩٧٨)، ص ٣٥.

(٧) Noam Chomsky, *Aspects of the Theory of Syntax*(Cambridge ,Mass.: M.I.T. Press, 1965),p.7.

(٨) المصدر نفسه، ص ٧.

(٩) عبد المنعم تليمة، **النقد العربي** ([القاهرة]: الجهاز المركزي للكتب الجامعية، ١٩٧٧)، ص ٤٦١.

(١٠) جلال الخياط، **الأصول الدرامية في الشعر العربي** (بغداد: وزارة الثقافة، دار الرشيد، ١٩٨٢)، ص ١٩.

وهنا يبدو المقصد الاجتماعي والسياسي وراء المقصد الجمالي، مع الأخذ في الاعتبار أن «هوية الكاتب الشكلية لا تقوم حقيقة إلا خارج نطاق مقاييس النحو وثوابت الأسلوب. . . اللغة والأسلوب شيئان، والكتابة وظيفة. إنها العلاقة بين الابداع والمجتمع، إنها اللغة الأدبية وقد حولها المقصد الاجتماعي»[١١]، وبهذا الفهم الاجتماعي/الجمالي لظاهرة الجمالية المُتجددة للقصيدة العربية نستطيع أن نرى مستقبل القصيدة العربية.

- ٤ -

خرجت القصيدة العربية المعاصرة من سياقات تاريخية وجمالية، شكلت وجه الحياة العربية. وكانت القصيدة أحد مظاهر التغيرات الحادثة، فقد خرج الوطن العربي - عقب الحرب العالمية الثانية - الى نقطة تحول اجتماعي، وكان الشعر انعكاساً لهذه التغيرات، ولنقطة التحول، التي حولت القصيدة من رؤية ذاتية (رومانسية) الى رؤية تصور شوق الفرد والجماعة، أعني أن القصيدة العربية خرجت الى حيز جديد على مستوى الرؤية والتقنية على السواء.

وامتزجت الأصول الجمالية المتوارثة، مع الأصول الجمالية المستحدثة، وسمي هذا المزج التقني «الشعر الحر»، وداخل الشعر الحر نجد كيفيات متعددة ومتباينة للتعامل مع الموروث وكيفيات متعددة للتعامل مع الواقع الجديد. ونلاحظ أن هذا التعدد يبدأ داخل الشاعر الفرد وينمو خلال مراحل انتاجه. كما نلاحظه داخل انتاج الشعراء العرب جميعاً على الرغم من انطلاقهم من مقولات جمالية، وتجربة جمالية مشتركة.

وقد حدد علي أحمد سعيد «أدونيس» منذ فترة مبكرة مفهوم هذا الشعر الجديد بـ «أنه رؤيا، والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفاهيم القائمة. هي إذن تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها. هكذا يبدو الشعر الجديد، أول ما يبدو، تمرداً على الأشكال والطرق الشعرية القديمة، ورفضاً لمواقفه وأساليبه التي استنفدت اغراضها»[١٢]. بعد أن تحول الواقع وتحولت الرؤية، فلا بد أن تتحول أدوات الابداع، ومن الصراع بين هذه التحولات يتضح انحياز الشاعر وخصوصية أداته لأن «الكيفية التي يواجه بها الفنان التنازع هنا - التنازع بين عناصر الموقف وأدوات تشكيلها - تحدد مدى نجاحه من ناحية، كما تحدد انحيازه الفكري والتاريخي والاجتماعي من ناحية ثانية»[١٣].

وتكمن الرؤية (أو الرؤيا) وراء مفهوم الترابط والتواصل بين عناصر تكوين القصيدة المعاصرة وأجزائها، وتفسر الوحدة الناتجة من تنوع أدواتها، كما أن ارتضاء الشعر المعاصر لمقولة «الرؤية» على المستويين النظري والشعري يفسر اتخاذ الشاعر لموقف من ذاته ومن العالم، لأن الرؤية «ليست معاينة لذات فردية فحسب، بل للنمط، للشاعر، للشعر، ودوره في تغيير العالم»[١٤]. ويتفسر الالتزام بقضايا الوطن من

---

(١١) رولان بارت، **الدرجة الصفر للكتابة**، ترجمة محمد برادة (بيروت: دار الطليعة؛ الرباط: الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ١٩٨٢)، ص ٣٦.

(١٢) علي أحمد سعيد [أدونيس]، زمن الشعر (بيروت: دار الطليعة، ١٩٧٥)، ص ٩.

(١٣) تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبي، ص ٧٣.

(١٤) كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص ٨١.

هذه الزاوية، كما يتضح لنا ما شاع ويشيع في القصيدة العربية المعاصرة من حديث عن الكلمة: الكلمة السر والطقْس والسحر والكلمة الثورة، الرصاصة، بل يفسر لنا وصف عبد الوهاب البياتي للحرف بأنه الإله، كما يفسر لنا الرجوع إلى مصادر هذه الكلمة، في مظانها الأولى، أعني الكتب المقدسة والأسطورة والطقْس الأسطوري، ويفسر لنا أيضاً الرغبة في تجاوز الكلمة المقدسة الى الكلمة الفعل في دلالاتها المشحونة بالواقع وقضاياه، والتزامها بالمساهمة في هذه القضايا.

أما على المستوى التقني والجمالي، فقد حاول الشعراء مواكبة (الرؤية/الرؤيا) بتقنيات وأدوات فنية تلائم هذا التحول، والحرية الفنية التي تيسرت في الشعر الحر للشاعر. وكانت «الدرامية» بما تحويه من عناصر القص والحوار (عناصر الحكاية) والشخصية، ومحاولة التوصل الى صياغة موقف الشاعر منها في الوقت نفسه هي المظهر الفني. وتحت هذه الدرامية تكمن الاستفادة من عناصر تشكيل القصيدة في شكل وطريقة جديدين. وتبدأ الاستفادة من تفجير الطاقات الصوتية للحرف وللكلمة بتقطيع الكلمة أو تكرارها، أو استخدام الحرف كرمز صوتي يتكرر ـ أيضاً ـ وينتج عنه ايقاع خاص.

وعلى المستوى الموسيقي، استفاد الشعر المعاصر، (القصيدة) المعاصرة، بالزحافات والعلل المتيسرة للشاعر العربي، وتطورت هذه الاستفادة الى اعتماد القصيدة على تفعيلة واحدة تكرر بأعداد خاصة داخل الشطر الشعري، بما يلائم النغم العام للقصيدة، وهنا كانت بداية التدوير في عروض القصيدة العربية المعاصرة. ولقد نشأ من هذه الاستفادات العناية بالايقاع العام للقصيدة بصرف النظر عن البحر أو التفعيلة الواحدة المتكررة، فقد حاولت القصيدة المعاصرة انشاء نوع من مزج البحور والتضمين الشعري واتخاذ مقاطع غنائية مخالفة لإيقاع النص، كما أنشأت نوعاً من التوازن الصوتي بين السطور الشعرية وفي هذه الحالة يتم الاعتماد على الكلمة في المقام الأول.

وفي النهاية يتصارع ايقاع النثر مع ايقاع الشعر فيما سمي بقصيدة النثر، أو الشعر المنثور والذي يمثله شعر محمد الماغوط.

كما انعكست الدرامية على صوتيات القصيدة وايقاعها، فاستخدمت القصيدة المعاصرة، تعدد الأصوات، وتعدد البحور بل المزج بين مقاطع موزونة (عروضياً) ومقاطع نثرية.

وعلى مستوى «الصورة الشعرية» تحاول القصيدة العربية المعاصرة أن تخلق صورها الشعرية الخاصة التي لا تلجأ الى التداعي التراثي، بل الى خلق علاقات لغوية متولدة بين مفردات اللغة، لذلك فهي صور شعرية دالة على الشاعر وأسلوبه وإن اتجهت عند بعض الشعراء إلى الإستفادة من صور شعرية تراثية للتحاور معها أو مناقضتها، ويتضح ذلك عند أمل دنقل على سبيل المثال.

وتستلزم الدرامية استدعاء للشخصيات التراثية لممارسة الاسقاط السياسي والاجتماعي الذي تميز به أصحاب القصيدة المعاصرة، أو لبيان التواصل بين التراث والواقع المعاش، ومن ناحية ثالثة للدلالة على موقف الشاعر وانحيازه، أعني أن نوعية المستدعي تفصح عن نوع المستدعى، وقد تستدعى الشخصية كلها أو في جانب منها، ويقام عليها بعض التعديلات كشخصية مهيار الدمشقي

أو عبد الرحمن الداخل عند «أدونيس»، وشخصية الحلاج عند صلاح عبد الصبور وزرقاء اليمامة عند أمل دنقل.

واستدعاء الشخصية التراثية حين يمتد الى نهايتها يشمل استدعاء الشخصيات الأسطورية أو الأسطورة نفسها، ويتضح ذلك عند بدر شاكر السياب و «أدونيس» خصوصاً، بينما تستدعى الشخصية الأسطورية أو الاسطورة داخل نظرة جزئية عند صلاح عبد الصبور وأمل دنقل وعفيفي مطر.

ولا ينفصل استدعاء الطقْس الأسطوري وشيوع معجم الاسطورة كالتعويذة والسحر والسر عن استدعاء الشخصية الأسطورية، وهنا يبرز دور «القناع» التاريخي الذي يتخفى الشاعر المعاصر وراءه أو لعمل «أمثولة» تستفيد من الموروث الشعبي أو الديني، أو الاسطوري في عمل «مثل وممثول» خدمة لانتماء الشاعر وايديولوجيته في مواجهة الواقع السياسي خصوصاً.

وأدت الأدوات الدرامية وتجلياتها في القصيدة المعاصرة الى تكثيف القصيدة واحتوائها على مستويات عدة، لتعطي جرعة ايحاء من ناحية، وتعمق بنية النص من ناحية أخرى. لكنها ـ أحياناً ـ تؤدي الى الغموض ـ كما في ابداع «أدونيس» وعفيفي مطر ـ أو إلى التعقيد والتشابك الشديد، وإن جنحت القصيدة المعاصرة الى الوضوح غير المباشر عند أحمد عبد المعطي حجازي وصلاح عبد الصبور وأمل دنقل ومحمود درويش. في حين أخذت جانباً سياسياً مباشراً وتحريضياً عند مظفر النواب.

وبذلك يقوم التجديد والمعاصرة في القصيدة العربية المعاصرة بنوع من التحديث يلائم النقلة الاجتماعية والسياسية والجمالية التي أصابت الشاعر أولاً، وتجلت في القصيدة ثانياً، وإن كانت القصيدة المعاصرة انحرفت في بعض ابداعاتها إلى تجديد شكلي يعتمد على شكل الكتابة، يمكن أن نطلق عليه التجديد البَصْري: الذي يهتم بتقسيم القصيدة المعاصرة إلى وحدات أو فقرات تأخذ أرقاماً حسابية، أو حروفاً هجائية، كما تسمح بوضع عناوين جانبية، ووضع علامات مائلة بين الجمل الشعرية. وتستخدم القصيدة المعاصرة أحياناً تقنية «السرد» والوصف النثري وهو نوع من التدخل المباشر للمبدع، لتوجيه المتلقي. وأخيراً نجد وضع أشكال هندسية أو وضع إطار شكلي حول كلمة أو جملة أو مقطع.

وهنا نستطيع أن نقول: إن القصيدة العربية المعاصرة، احتوت نوعين من التجديد والمواكبة، أحدهما جوهري يدخل في تركيب القصيدة ويطورها، وثانيهما تطور وتجديد شكلي عرضي لن يستمر في تشكيل القصيدة. وفي الوقت نفسه نلمح تواصلاً دائماً مع الموروث الشعري والجمالي والتاريخي والعقائدي بلا توقف، بحيث تبدو القصيدة المعاصرة متجددة بين كل فترة وأخرى، وفق الحقائق التاريخية والاجتماعية. الأمر الذي يجعل التنبوء بمستقبل هذه القصيدة مرتبطاً دائماً بما وصلت إليه من تقنيات ورؤية، وينبع من النموذج الذي وصلت اليه (بتصوير جوهر علاقة الذات بالعالم).

استوعب الشعر العربي في مصر، جوهر التجديد والتحديث، وحملت القصيدة المعاصرة الرؤية الجديدة، وشكلت نفسها تشكيلاً جمالياً تناسب مع النقلة المعاصرة في الحياة والفكر والابداع العربي.

لذلك، لاقت هذه القصيدة عنتاً شرساً من معاصرين لها، ينتمون إلى جيل سابق، وهو جيل الرومانسيين، خصوصاً من اعتنى منهم بالتنظير لمدرسة جديدة، كمدرسة الديوان الرومانسية وعلى رأسهم عباس محمود العقاد.

وتجلى رفض «العقاد» لشعر جيل الخمسينات - في مصر - في رفضه لقصائدهم، ومحاولة اقصائها عن أن تمثل الشعر العربي المعاصر، وهو أمر يذكر معه رد د. محمد مندور[١٥]، ورد الشعراء المعاصرين أنفسهم بإبداعهم الذي يطرح التقنية والرؤية الرومانسية إلى زاوية بعيدة في محاولة لتصدير القصيدة المعاصرة «الحرة» لبؤرة الاهتمام، حيث كانت انعكاساً أميناً للواقع العربي في مصر من ناحية، وكانت نقلة جمالية وتشكيلية بالنسبة للقصيدة العربية تجاوبت مع محاولات التجديد الرائدة في العراق (بدر شاكر السياب - نازك الملائكة) وفي لبنان وسوريا (مدرسة «أدونيس» الشعرية).

وقد عكست قصيدة أحمد عبد المعطي حجازي المهداة الى «العقاد»[١٦] جوهر الخلاف بين الجيلين (المدرستين) وهو التصرف في موسيقى القصيدة والاعتماد على التفعيلة من ناحية، والتصرف في الأوزان والقوافي من ناحية أخرى. إلى جانب رفض الرؤية الرومانسية للعالم والتي تتجه في مجملها الى التشرنق حول الذات وجعلها محوره، الأمر الذي يطغى فيه العنصر الذاتي (والغنائي) على موضوعية الحقائق، موضوعية العالم، مما يجعل الذات مفارقة للواقع في الغالب، ومتجهة للتعبير عن الشعور بمطلقات وتجريدات، خصوصاً في الموضع الأثير لدى الرومانسيين (الحب/المرأة)، في صيغة تظهر تذلل المحب وانكساره في الغالب.

ونجد في قصيدة «حجازي» تصويراً لتناقض الجيلين في قوله:

- من أي بحر عصى الريح تطلبه
إن كنت تبكي عليه، نحن نكتبه...
ونعيش في عصرنا ضيفاً وتشتمنا»[١٧]
إنا بايقاعه نشدو ونطربه...[١٨]

---

(١٥) انظر: محمد مندور، «بين العقاد والمنثيل»، جريدة الشعب، ١٩٥٧/١/٢٧. وهو مقال يحوي احد تجليات الأزمة بين الجيلين ووقوف مندور مع الشعر الحر.

(١٦) أحمد عبد المعطي حجازي، «مدينة بلا قلب» في: محمد عبد المعطي حجازي، الأعمال الكاملة، ط ٣ (بيروت: دار العودة، ١٩٨٢)، ص ١٠٠ و ١٠٥. (القصيدة بتاريخ كانون الثاني / يناير ١٩٥٦).

(١٧) المصدر نفسه، ص ٤٣٤.

(١٨) المصدر نفسه، ص ٤٣٥.

إن جدت الريح فيه جد مركبه
لكننا رغم بعد الشط نذكره
هذا القديم الذي لم تبل أضربه
فنحن أبناؤه حُزْنا خزائنه
نروي على الناس ما فيها وننسبه
ونعرف الصدق في «الديوان» ما خفقت
له القلوب، وما نامت نكذبه[19]
أبناؤه نحن، أعطانا ويسعده
أنا بهذا الذي أعطى سنغلبه
مستفعلن فاعلن، مستفعلن فعلن[20]

وتظهر القصيدة رأي المناهضين للشعر «الحر» متمثلاً في رأي عباس محمود العقاد، القائل بضعف البنية العروضية عند هؤلاء الشعراء، وبأنهم لا يجيدون عروض الخليل، الأمر الذي جعل الطرف المقابل يوسع من دائرة الخلاف ويصل الى عمقه المتمثل في الحفاظ على القديم (الرومانسي / والتقليدي) ومحاولة تجاوزه في قول أحمد عبد المعطي حجازي:

ـ هذا القديم الذي لم تبل أضربه...
أبناؤه نحن أعطانا ويسعده
أنا بهذا الذي أعطى سنغلبه

ثم يختم حجته، وقصيدته، بوزن القصيدة الخليلي:

ـ مستفعلن فاعلن، مستفعلن فعلن.

ووراء هذا الرد الشعري على الخصم، كان إنتاج شعراء جيل الخمسينات من الشعر الحر، يناقض الرؤى القديمة كلها سواء أكانت رومانسية أم تقليدية. ففي شعر «حجازي» يبدو هذا التناقض المذهبي، كما في قصيدته **العام السادس عشر** الذي يطرح فيها لحظة التحول:

ـ كان حبي شرفة دكناء أمشي تحتها
لأراها
لم أكن أسمع منها صوتها
إنما كانت تحييني يداها
كان حسبي أن تحييني يداها
ثم أمضي، أسهر الليل إلى ديوان شعر
«يا فؤادي رحم الله الهوى
كان صرحاً من خيال فهوى
اسقني واشرب على أطلاله

(١٩) المصدر نفسه، ص ٤٣٧.
(٢٠) المصدر نفسه، ص ٤٣٨.

وأروِ عني، طالما الدمع روى»
كنت أهوى هؤلاء الشعراء
أرتوي من دمعهم كل مساء
أتغنى معهم بالمستحيل[21]. . .
وأرى الحب، شروداً وتهاويم وحزنا
والمحب الحق، من يهوى ويغني
وعميق الحب، حب لم يتم/. . .[22]
أصدقائي
ها هي الساعة تمضي
فإذا كنتم صغاراً، فاحلفوا ألا تموتوا
واحذروا عامكم السادس عشر[23]

وتكشف لحظة التحول في هذه القصيدة ـ خصوصاً ـ عن تحول كيفي في الرؤية وفي التشكيل، كما يبدو من توزيع التفعيلات على الأسطر الشعرية وفي الرؤية الجديدة لموضوع الحب، والعلاقة الخاصة بين الرجل والمرأة وهي العلاقة الأساسية في إنتاج الجيل السابق عليه كما أشرنا.

ومن المنطلق نفسه، نجد صلاح عبد الصبور يطرح الرؤية المناقضة للتقليديين حين يقارن بين الحب في هذا الزمان[24] والحب في الزمان السابق، حتى يوضح لنا النقلة التي حققتها العلاقة بين الرجل والمرأة وهما محور الحركة في هذا العالم، يقول صلاح عبد الصبور:

ـ الحب يا رفيقتي قد كان
في أول الزمان
يخضع للترتيب والحسبان
«نظرة، فابتسامة، فسلام،
فكلام، فموعد، فلقاء»
اليوم، يا عجائب الزمان
قد يلتقي عاشقان
من قبل أن يبتسما[25]

فإذا وضعنا بيت أحمد شوقي في هذا السياق، مصوراً لفكر جيل أسبق، وجدنا البون يتسع بين مرحلتين فهمتا الحياة والعلاقة الاجتماعية وفق ما تمليه حقائق واقعها الموضوعي، هذا الزمان (من قبل أن يبتسما) وذلك الزمان (يخضع للترتيب والحسبان).

---

(٢١) المصدر نفسه، ص ١٠٠.
(٢٢) المصدر نفسه، ص ١٠١.
(٢٣) المصدر نفسه، ص ١٠٥.
(٢٤) انظر هنا: «أحلام الفارس القديم،» في: صلاح عبد الصبور، **الأعمال الكاملة** (بيروت: دار العودة، ١٩٧٢)، ص ٢١٩ و٢٢٢.
(٢٥) المصدر نفسه، ص ٢٢٠.

وهنا يجب أن نشير الى التضمين في القصيدتين السابقتين لأنه يكشف موقف الشاعرين (المعاصرين) من التراث السابق عليهما، حيث ناقض احمد حجازي قصيدة **الاطلال** لابراهيم ناجي، وناقض صلاح عبد الصبور همزية أحمد شوقي **خدعوها بقولهم حسناء** الأمر الذي يكشف عن الرؤية الجديدة لموضوع واحد، مستمر استمرار حياة الشعر العربي.

وتجدر الاشارة أيضاً إلى توزيع التفعيلات في قصيدتي صلاح عبد الصبور وأحمد حجازي، بطريقة خالفت الطريقة التقليدية في المحافظة على شطري البيت عند ابراهيم ناجي وأحمد شوقي، خصوصاً أنها أبيات توضع بين الأقواس كتضمين شعري تجاوزه الشعراء المحدثون في شعرهم الحر الجديد.

لم تنخدع القصيدة العربية في مصر بالتغير الشكلي، بل حاولت أن تحقق جوهر «التحديث» في الرؤية والتقنية، وكانت مساهمتها الراقية - في هذا السياق - هي تحويل القصيدة الغنائية واحدة الصوت، الى قصيدة غنائية متعددة الأصوات تأخذ في حسبانها الأطراف الأخرى (الإنسان والأشياء) وتؤمن بالآخر كطرف في الحياة والحوار، مما أدى بعد فترة إلى نقلة القصيدة نقلة درامية بدأت بالاستفادة بتقنية القص سواء أكانت شعبية أم أسطورية، ثم أجرت الحوار ونوعت الأصوات، وكان ذلك تمهيداً لظهور المسرح الشعري الجديد على يد صلاح عبد الصبور وعبد الرحمن الشرقاوي وغيرهما.

وسهل شكل القصيدة الحرة الطريق أمام الشعراء ليستفيدوا من تقنيات الأنواع الأدبية والفنون الأخرى كما أشرنا من قبل. وساعد الموقف النقدي من التراث على بيان الموقف والرؤية الجديدين، وبرر استخدام الشكل الجديد والتقنية الجديدة.

واذا وضعنا اهتمام القصيدة المعاصرة بالمتلقي أمام أعيننا، فهمنا ما وراء سهولة العبارة، والتخلي عن المعقد من الأساليب واتخاذ المعجم السهل من الثروة اللغوية، لأن قضية التوصيل تفجر في الشعراء الرغبة في أن يكونوا مفهومين لذلك أقول: إن ما يشوب القصيدة الراهنة من غموض أو تعقيد أو عناية بشكليات عرضية ليس من الشعر الحديث، وليس من الشعر الحر بمكان، حتى إن اتخذ بعض الشعراء أسانيد نظرية أو تراثية لأنهم في هذه اللحظة يثبتون الزمان ويفهمون جزءاً منه ويهملون (عمداً) بقية جوانبه وعلاقاته.

ولذلك، فالتنبوء بشكل القصيدة العربية وفق ارتباطها بالحقائق الاجتماعية والفكرية والجمالية تستطيع حسابه وفق ما نجده الآن من أشكالها. فعندما كانت القصيدة صوت الجماعة جعلت - القصيدة - عمود الشعر أساس التشكيل والصياغة. وعندما أصبحت صوت «الفرد» أرسلت الشعر وتحررت من بعض قيود هذا العمود ومن بعض سياقاته التاريخية. وحينما تحولت القصيدة المعاصرة إلى صوت الفرد «حراً» متوجهاً إلى جماعة «مضطراً» تغير التشكيل والرؤية كما سبق وأشرنا.

والزمن القادم سيشهد - حتماً - تغيراً في الرؤية والتشكيل، طالما أصاب الواقع تغير، من دون أن يكون الحديث ميكانيكياً، لأن الفرد - والفن فردي اجتماعي - كان يغير داخل سياقات التاريخ

موقفه ورؤيته وشكل قصيدته، مخالفاً في ذلك عرف الواقع الاجتماعي والجمالي كأبي نواس وأبي تمام والمتنبي وأبي العلاء المعري وأحمد شوقي وغيرهم كثير.

وإذا كانت القصيدة المعاصرة، انتجت قصيدة «النثر» على يد محمد الماغوط وغيره من الشعراء الشاميين، فذلك دلالة على تحول لغوي وموسيقي سيساعد على تغيير شكل القصيدة في المستقبل وشكل المسرحية الشعرية بالضرورة، وسيستمر الشعر العربي في الاستعانة بالأنواع الأدبية والفنون الأخرى، وفي تطوير لغته ورؤاه الجمالية، ليصل إلى فن لغوي يجمع سمات كثيرة من الفنون اللغوية وغير اللغوية المتعددة، ربما يعود الى التوحد الكائن في «الأسطورة». لكن ذلك يتطلب أن تستمر قوانين الجدل الاجتماعي في مسيرتها المتصاعدة التي تفترض شكلاً إنسانياً كونياً في نهاية المسيرة الاجتماعية والفكرية للانسان في العالم. والمجتمع لا يعود - بهذا الشكل - إلى الوراء، إنما يتجه إلى قهر الضرورة الاجتماعية والطبيعية، أي يتطور الى مرحلة تتناسب مع التطور الاجباري للمجتمعات الإنسانية المتوجهة الآن إلى ثورات علمية، عبرت عنها الرواية والمسرحية، في شكل الرواية العلمية (رواية الخيال العلمي) ومسرحية الخيال العلمي. أليس ذلك ارهاصاً بشكل القصيدة الجديدة التي تخلق الآن مع خلق مجتمعات جديدة وفي الوقت نفسه تبقى النبرة الأساسية في الشعر كما لاحظ هيغل «غنائية في جوهرها إذ ان بيت القصيد هنا، لا الوصف أو التصوير المتجرد لحدث واقعي، بل التعبير من قبل الذات عن طريقتها في التصور والإحساس»[٢٦]. ومع ذلك أيضاً لن تلغى الخصوصية القومية/الفردية للشعر لأنها جوهر التعامل اللغوي، وجوهر تشكيل الذات للنص، كما سيظل الموقف من الواقع الآن، أساساً في تشكيل الموقف من التراث بالنسبة للشاعر أيضاً.

- ٦ -

أما صلاح عبد الصبور، فقد سار بالقصيدة المعاصرة الى النقلة الأساسية التي أشار إليها البحث فيما قبل، لذلك نعتبره نموذجاً طيباً لمعرفة العلاقة بين تطور القصيدة المعاصرة في علاقتها بحقائق التاريخ والجمال والمجتمع العربي.

فقد توجه صلاح عبد الصبور من بدايته الشعرية الى الناس يحادثهم ويحاورهم ويتحدث عنهم كما في ديوانه الأول **الناس في بلادي**[٢٧] وقد وضع في هذا الديوان تعامله الخاص مع القصيدة، مستفيداً من شكل المحاور المتعددة في النص، وشكل «السرد» و «القص».

وفي ديوانه الثاني **أقول لكم** كان توجهه للمخاطب يجره الى الحديث عن الكلمة وقدسيتها، وقدسية الإنسان، فيكون الشاعر قديساً لأنه يتحدث عن الكلمة المقدسة. ومن هذا الديوان يتبلور طرفا الصراع الأساسيان في شعر صلاح عبد الصبور ومسرحه، أعني الصراع بين الكلمة ≠

(٢٦) جورج ويلهلم فريدريخ هيغل، **فن الشعر**، ترجمة جورج طرابيشي (بيروت: دار الطليعة، ١٩٨١)، ج ٢، ص ٢٣٦.

(٢٧) «الناس في بلادي،» في: عبد الصبور، **الأعمال الكاملة**.

والفعـل، وستفصح هـذه الثنائيـة الضدية، فيما بعـد، عن نفسهـا في تجليـات متعـددة كـالحـرف ≠ والسيف، القول ≠ والفعل، الشعر ≠ والقوة، وفي كل الأحوال تنتهي الثنائية بالوقوف مع الفعل، أو تحويل القول الى فعل، وقد صاغ هذه الثنائية في قصيدته **الكلمات**[٢٨] في قوله:

ـ جل جلالها الكلمة
ألم يرووا لكم في السفر أن الحق «قوّال»
ولكني أقول لكم بأن الحق «فعّال»
أقول لكم:
بأن الفعل والقول جناحان عليان
وأن القلب إن غمغم
وأن الحلق إن همهم
وأن الريح إن نقلت
فقد فعلتْ، فقد فعلتْ[٢٩].

لذلك نجده يضع ثنائية الكلمة ≠ الفعل في تجل آخر عـلى لسان «القـديس»[٣٠] وهو الشـاعر قطعاً:

- إليّ إليّ
لنطعم كسرة من حكمة الأجيال مغموسة
بطيش زماننا المراح
نكسر، ثم نشكر قلبنا الهادي
ليرسينا على شط اليقين، فقد أضل العقل مسرانا
إليّ إليّ.

وبالتالي يفصح عن رسالة إلى هذا المخاطب:

ـ شعرت بأنني أصبحت قديساً
وأن رسالتي..
هي أن أقدسكم.

وفي ديوانه الثالث **أحلام الفارس القديم** يستفيد صلاح عبد الصبور من تقنية تعدد الأصـوات والسرد والقص وتعدد المحاور السابقة، ويضيف اليها القناع التاريخي، باستدعاء شكل الحكايـة، في قصيدة **المذكرات** وهي القصيدة التي بدأت في الكراسة الرابعة من ديوانـه هذا، ثم شكلهـا من دون الاعتماد على القناع التاريخي في الديوان الرابع **تأملات في زمن جريح**[٣١].

---

(٢٨) «أقـول لكم،» في: عبد الصبـور، المصـدر نفسـه، ص ١٧٤، وقصيـدة «الألفـاظ» من ديـوان «النـاس في بلادي،» في: المصدر نفسه، ص ١٢٠ ـ ١٢٢.

(٢٩) قصيدة «الكلمات» من ديوان: «أقول لكم،» في: المصدر نفسه، ص ١٧٤.

(٣٠) المصدر نفسه، ص ١٧٥ و ١٧٨.

(٣١) «تأملات في زمن جريح،» في: عبد الصبور، المصدر نفسه.

فقد عنون قصيدة المذكرات في الديوان الثالث في الكراسة الرابعة باسم **صحائف من مذكرات مهملة** ثم عنون كل قصيدة بمفردها فسمى الأولى باسم قناعها «الشخصية» **مذكرات الملك عجيب بن الخصيب** والثانية باسم قناعها أيضاً **مذكرات الصوفي بشر بن الحافي** ثم الحقهما في الديوان الرابع بما يشبه المذكرات المهملة بعنوان آخر، يعتبر امتداداً لهما وهو **مذكرات رجل مجهول**.

لذلك، فقصائد المذكرات الثلاث تعتبر استمراراً للتيار الدرامي وتتويجاً للاستفادة من شكل «القص» بمختلف أنواعه ويجب أن نلاحظ التنوع في الشخصيات وتدرجها من ملك، الى متصوف، الى رجل مجهول يلقي بالحكمة ويلقي بتشاؤمه في وجهنا، بعد أن القى حكمته في طريقنا لنعود الدورة نفسها، الى «الكلمة»، «الحكمة»، و«القول» «الفعل».

ومن الملاحظ أن «جو» الحكمة والقداسة، كان وراء الارتداد الى التاريخ ثم الى التصوف وما تمليه الكتب المقدسة، وخلال الديوانين الثالث والرابع نحس اتجاه الشاعر إلى الغوص في التراث، من خلال ما نجده من تقنيات شعبية كالراوي والسامع، ثم العلاقة الخاصة مع «الله» في شكل نلمح فيه توحّد الشاعر، مع الراوي والقاص، ثم المسيح في آن يقول مخاطباً الله في قصيدته **أغنية إلى الله**[32]:

- لشد ما أوجعتني
ألم أخلص بعد
أم ترى نسيتني؟
- الويل لي نسيتني
نسيتني،
نسيتني...

وقد انتهت هذه الرحلة كلها، إلى «الحلم» في مرثية عبد الناصر أعني انتهت رحلة الدواوين الأربعة عام ١٩٧٠ م، بعد أن جنح صلاح عبد الصبور إلى قصيدة درامية تستفيد من كل التقنيات، ثم تستدعي القناع التاريخي، والصوفي منه خصوصاً، المتمثل في «المسيح» (عليه السلام) أو في «بشر الحافي»، ليصل إلى أبواب المسرح الشعري في العام نفسه في مسرحيته المهمة **مأساة الحلاج**.

أما من ناحية ديوانيه الباقيين، فلم يحملا جديداً بالنسبة للتشكيل عنده، إنما كانا تحصيلاً لما مضى، وإن كنا نلمح إلى الخبرة اللغوية المهمة في ديوانه الأخير **الإبحار في الذاكرة**.

لذلك سنقوم بدراسة لقصائد المذكرات الثلاث لأنها تفصح عن شكل القصيدة العربية المعاصرة، من خلال رؤية خاصة متقدمة، للواقع وللتراث.

---

(٣٢) «أحلام الفارس القديم،» في: عبد الصبور، المصدر نفسه، ص ٢٠٨ و٢٠٩.

- ٧ -

تقوم القصائد الثلاث على شخصية «راوية» لذلك تبدأ بضمير الأنا في الأولى «لم آخذ الملك بحد السيف» وتبدأ الثانية بالتوجه إلى المخاطب بضمير النحن «وحين فقدنا الرضا»، وتبدأ الثالثة بفعل مضارع منسوب الى ضمير المتكلم «أصحو أحياناً لا أدري لي اسماً».

وتستمر الشخصية من بداية النص الى آخره محوراً للحدث القائم، ورابطاً يربط بين محاور النص، بحيث تمثل الأرقام الموجودة للمقاطع مجرد علامات لبداية المقطع فقط. والشخصية تروي عن نفسها ثم تقوم شخصية أخرى، أو تسمعنا أصوات أخرى داخل النص، «فالملك عجيب بن الخصيب» يدخل المؤدب «جورجياس» اللوطي / المسيحي، ويحكي عن إماء والده وكاهنيه، حتى تنتهي القصيدة بسقوط الملك المتدلي جنب سريره إلى جانب الأصوات المتعددة للشعراء المشاركين في تأبين الملك. وعلى لسان «بشر الحافي» نسمع صوت الشيخ بسام الدين، إلى جانب الشخصيات «الرمز» المتمثلة في أنواع الإنسان: الأفعى، الكركي، الثعلب، الكلب، الفهد، أما الرجل المجهول فهو يروي قصة يوم من أيام عمره المتكررة، لكنه يتوجه بالحديث إلينا، فيخاطب المفتون البسام، ثم يدعونا جميعاً في النهاية مستصرخاً أن نشاركه حدثه.

والشخصية مسيطرة تماماً داخل النص، تحرك أحداثه البسيطة وتشرك المتلقي معها، ولذلك فهي تصنع «حالة شعرية» يتجاوب فيها النص مع أشواق المتلقي، في الوقت الذي تتحول فيه الشخصية إلى قناع يخفي ذات الشاعر من أن تعبر مباشرة، لكنها أيضاً تفصح عن هذه الذات، لأن الوسيط التقني أداة في يد الشاعر، وليس مجرد حلية شكلية، ومحاولة الذات أن تتوارى، خلف قناع تاريخي، أو مختلق، هو محاولة منها لأن تتقمص شخصية أخرى تقول من خلالها. وهذا الفعل المزدوج أول «التشخيص الدرامي»، أي أن يقوم شخص بدور شخص آخر، لذلك تعمد الشخصية في هذه النصوص إلى التمويه الفني، لإخفاء صاحب النص، ومحاولة اقناعنا بأنه غيره، حتى نستسلم لهذا الراوي الغريب، منعزلين عن السياقات الخاصة لموقف الشاعر، لكن، سرعان ما نجد قول الشخصية هو قول الشاعر في القصائد السابقة لها، فنخرج من «وهمنا» وتخرج الشخصية من قناعها.

وحتى تكسر الشخصية رتابتها وصوتها الواحد، وحتى لا يكون الصوت الواحد تكراراً لصوت الشاعر الواحد في القصيدة الغنائية، تتداخل الشخصية بحوار غيرها أو بالحوار معنا، وهذا التداخل «فعل» درامي بالضرورة يؤمن بالحوار والتنوع. وهنا تستفيد القصيدة المعاصرة من تقنيات الدراما لتنمو وتتعمق وتتعدد رؤاها بتعدد رؤى الشخصيات والأصوات بديلاً عن رتابة الصوت المنفرد والتأوه العاطفي.

أما الشاعر فيراقب الشخصية، ويحرك النص من خلال الوسيط الفني. ونرى نهايات القصائد تفصح عن الرسالة المراد توصيلها إلينا، ففي القصيدة الأولى نسمع تعليق الشاعر:

ـ سقط الملك المتدلي جنب سريره[٣٣].

---

(٣٣) المصدر نفسه، ص ٢٦٠.

وفي الثانية، نسمع تعليق «بشر الحافي» على الأيام التي نعيش/على إنسان هذه الأيام:

- الإنسان، الإنسان، عَبر
من أعوام
ومضى لم يعرفه بشر
حفر الحصباء، وقام
وتغطى بالآلام...[٣٤].

وفي الثالثة نسمع تعليق الرجل المجهول، وهو على ما يبدو، الإنسان الإنسان في القصيدة السابقة يقول:

- أثني ساقي، استصرخكم...
هل تدعوني وحدي؟
وكفاكم أني سلمت
أم تضعوني في لحدي؟
....
كونكم مشؤوم
كونكم مشؤوم[٣٥].

والنهايات كلها مأساوية وتنتهي «بالموت»الحسي أو المعنوي، والنظرة سوداوية إلى العالم، نلمح فيه جانب الشقاء والشؤم. ولعل هذه النظرة وهذه النهاية، تكشفان عن الحس المأساوي، وهو حس درامي هو الآخر، يأخذ من العالم ومن الشخصية جانب الفجيعة وفقدان البراءة، وهي «ثيمة» عبّر عنها صلاح عبد الصبور كثيراً وألح عليها في معظم قصائده ولكنها هنا تحولت إلى حس مأساوي درامي، سمعناه بعد فترة في مأساة الحلاج الذي راح ضحية «الشر» القديم المستشري في ملكوت الله. ولهذا السبب يكمن «الموت» نتيجة، وحلاً للإنسان البريء، الإنسان الخير، أو الإنسان الإنسان، كما نجده في مسافر ليل و مأساة الحلاج و بعد أن يموت الملك أو نجد محاولة قتل «الشر» بديلاً كما في ليلى والمجنون أو قتله فعلاً في الأميرة تنتظر[٣٦].

وأما تعدد الأصوات في هذه القصائد - وغيرها - فهو ينبع من دخول الشخصية القناع إلى النص، لأنها تتطلب من يحاورها، كما أن الحس الدرامي لصلاح عبد الصبور يجعله يزاوج بين الشخصية في حوارها وسردها ووصفها، وبين أصوات الحالة أو المناسبة أو المكان، كخلفية لها، تساعدها على الحركة في وسط درامي متعدد. ففي القصيدة الأولى نسمع صوت المدينة:

شيخي بسام الدين يقول:
«اصبر سيجيء

(٣٤) المصدر نفسه، ص ٢٦٩.
(٣٥) المصدر نفسه، ص ٣٠١.
(٣٦) انظر هذه النصوص المسرحية في: المصدر نفسه، ج ١ و ٢.

سيهل علينا يوماً ركبه»[٣٧].

والصوت الآخر في هذه القصيدة واضح في هذا الحوار، وتوظيفه درامياً يبدو في أجزاء الرؤية المتفائلة المستبشرة على لسان شخصية أخرى غير الشخصية الرئيسية «القناع» التي تمثل صوت الشاعر كما أشرنا. ويكسر «عبد الصبور»، قِلّة الأصوات بالخطاب والحوار، ووصف حركة الإنسان في السوق.

ويتوحد الصوت بالمتلقي المجموع في القصيدة الثالثة، ويتغلب صلاح عبد الصبور على ذلك بالمزاوجة بين ضمير المتكلم المفرد، وخطاب الحاضر الجمع، يقول مثلاً:

ـ أصحو، أحياناً لا أدري لي اسماً...
هذا يوم مكرور من أيامي
يوم مكرور من أيام العالم[٣٨].

ثم يتغير الضمير بانضمام المتكلم إلى المجموع المساهم معه في الفعل نفسه:

ـ هذا يوم تافه
مزقناه إرباً إرباً
ورميناه للساعات[٣٩]

ثم يعود في نهاية القصيدة ليخاطب البسام الداعي للبسمات:

ـ نبئني، ماذا أفعل
فأنا أتوسل بك[٤٠]

وبذلك تتعدد الأصوات داخل قصائد صلاح عبد الصبور بطرق شتى مباشرة وغير مباشرة، وهذا التنوع يفتح عالماً جديداً للمتلقي، ويوجه انتباهه في طرق متعددة وفي الوقت نفسه يؤصل الدراما داخل القصيدة الغنائية التي عاشت آماداً بعيدة تعتمد على الصوت الواحد في مجملها، باستثناء المحاولات الفردية لأبي نواس أو لعمر بن أبي ربيعة وغيرهما.

«والسرد» تقنية أساسية، لأنها تتحول الى اطار عام يصوغ الشخصية والحوار وتعدد الأصوات والمحاور في شكل القصة أو في شكل القص الدرامي. وقد منح السرد للشاعر الفرصة لرسم اللوحة العامة أعني الشكل العام للقصيدة خصوصاً، واختيار عنوان «مذكرات» يسمح بهذا السرد أن يلم النص من أطرافه.

والسرد تقنية مشتركة بين القص والدراما، ودخوله على القصيدة الغنائية حتّم عليها الاستعانة بوسائط القص من ناحية، ووسائط الدراما من ناحية أخرى. فاستعانت القصيدة المعاصرة

(٣٧) المصدر نفسه، ص ٢٦٨.
(٣٨) المصدر نفسه، ص ٢٩٤.
(٣٩) المصدر نفسه، ص ٢٩٥.
(٤٠) المصدر نفسه، ص ٢٩٩.

بـالشخصية والحـدث من كليهما، وبـالحوار وتعـدد الأصوات من الـدراما، وتـدخل الشـاعر من فن القص.

أمـا لغة هـذه النصوص، فهي لغـة تعتمد عـلى الايحـاء في الأسـاس، وهي عـلى الـرغم من بساطتها وقدرتها على الوصـول إلى المتلقي لتقترب منـه وتحاوره، وعلى الرغم من بعض الغمـوض في قصائد أخرى للشاعر أصبح الإيحاء ـ كما يقول محمد بنيس ـ «الخاصية الأساسية للنص الأدبي، وهي التي تجعل منه نصاً مفتوحاً، منفصلا بدلالاته عن الحديث اليومي المنغلق والمنفرد»[41] لأنه شعـر يصور حـالة ويتـوسل بتقنيات متعددة فلا بد أن تتعمق الدلالة المعجمية، وأن تسلس الأساليب التوائم بين متطلبات البنيـة العميقة للنص، والصياغة والتشكيل الجماليين لها.

ومحاولة الشخصية تقديم نفسهـا للمتلقي تساعـد على اقتنـاص المسافـة بين اليـومي والشعري لتبلغ رسالتها. وهنا يجب أن نشير إلى بعد شعر هذه القصائد عن الغموض أو التعقيـد الذي نجـده أحياناً في شعر صلاح عبد الصبور، لذلك يتوحد مستويان للغة عنده: لغة الاتجاه المبـاشر للمتلقي، ولغة تأمل الذات والتعبير عنها، إلى درجة تفصح عما ساهمت به تقنيات الـدراما من مـزايا مهمـة في التشكيل اللغوي لشعره، الأمر الذي يعطي بعداً رمزيـاً للقصيدة كلهـا حيث تتجاوب العنـاصر فيما بينهـا لتنسجم وتتناغم في وحـدة كلية للنص، تجعـل النص استعارة كبـيرة، طـرفهـا الأول (المشبـه) الواقع وطرفها الثاني (اللغة والصور الشعرية والتراكيب والسياق) أي النص. وهنا يتضح أن التوجـه للمتلقي هو توجه للواقع في المقام الأول لإعادة صـوغ هذا الـواقع (المتلقي) عـلى نحو مشـابه لآليـة النص.

ويصدق القول «إن عبد الصبور يدعو إلى تقاليد مسرحية شعرية جديدة، لا تقتصر على المسرحية، وإنما تمتـد إلى القصيدة الغنائية»[42] وقد رأينا كيف استفادت القصيدة الغنائية من الدرامية وتقنياتهـا في تبسيط اللغة وانتقاء المعجم وسلاسة التراكيب.

لنستمع إلى الملك عجيب بن الخصيب يحكي في هذا السياق:

ـ لم آخذ الملك بحد السيف، بل ورثته
عن جدي السابع والعشرين (إن كان الزنا
لم يتخلل في جذورنا
ـ لكنني أشبهه في صورة أبدعها رسامه
رسامه كان عشيق الملكة)[43].

ونرى في هذا النص سلاسة التراكيب إلى حد يقـترب فيه اليـومي والشعري كـما أشرنا، لكنـه مستوى شعري بما يحمله من تداعيات وايحاءات رفعته عن العادي والعام الى الخاص والفردي.

---

(٤١) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (بيروت: دار العودة، ١٩٧٩)، ص ٢١.
(٤٢) الخياط، الأصول الدرامية في الشعر العربي، ص ١١٥.
(٤٣) المصدر نفسه، ص ٢٥٣.

ونستمع الى «بشر الحافي» يقول من المستوى نفسه:

ـ حين فقدنا الرضا
بما يريد القضا
لم تنزل الأمطار
لم تورق الأشجار
لم تلمع الأثمار
حين فقدنا الرضا
حين فقدنا الضحكا
تفجرت عيوننا بكا[٤٤].

ونستطيع أن نلمس الشيء نفسه في مذكرات رجل مجهول. ونلاحظ في هذه النصوص أن اللغة قد ترتفع أحياناً إلى لغة انفعالية أو تصويرية تبعد عن التمازج مع اليومي وتقترب من لغة انفعالية تأملية يتطلبها السياق. يقول الرجل المجهول في مذكراته:

ـ الأرض بغي طامث
دمها يجمد في فخذيها السوداوين
لا يطهرها حمل أو غسل
من ضاجعها ملعون
الأبنية المرصوصة في وجه المارين سجون
سجانوها الحيطان وقرب الإنسان من الإنسان
سجناً أبدياً يا مسجون[٤٥].

وهي لغة تحتاج إلى تأمل من المتلقي ليلاحق أطراف الصور الشعرية الممتدة، ويقوم بالمقارنة بين الأصل والمجاز من خلال السياق الشعري والدرامي للنص.

وأخيراً، نشير إلى أن هذه التواؤمات بين النص (القصيدة المعاصرة) والحقائق التاريخية والاجتماعية والجمالية واضحة الدلالة في هذه النصوص التي اجرينا عليها التحليل، وهي نموذج للشعر المعاصر الذي جعل الحداثة والجدة هدفاً مستعيناً بالتراث.

هكذا يبدو التطور والتحديث في الأدب عموماً والشعر خصوصاً، مرهوناً بما يقدمه كلاهما من وظائف تخدم البنية الثقافية الأم. كما تبدو الحداثة نشاطاً عقلياً ينشد الحركة، والتغيير، لتتلاءم العلاقة بين الأدب / الشعر والمجتمع / ذات المبدع.

ويتضح من حركة الأدب العربي نحو التحديث والتجديد في مختلف ظروفه السياسية والاجتماعية والثقافية، أنه يدفع بعناصر الاختلاف والتنوع إلى مصب واحد، هو خدمة هذا الأدب

---

(٤٤) المصدر نفسه، ص ٢٦٣.

(٤٥) المصدر نفسه، ص ٢٩٧.

بكل ملابساته. ذلك أن الأدب العربي ـ خلال هذا السياق ـ كان انعكاساً لهذه الظروف، ومطوراً لها في آن واحد، الأمر الذي يحمل الأدب مسؤولية تثويرية في ذاته وفي واقعه.

ويتضح المنحى الحداثي للأدب العربي في حركته الفاعلة التي تأخذ من عناصر الثبات الثقافية والاجتماعية محوراً للأصالة والاحتفاظ بجوهر النوع الأدبي، وتأخذ من عناصر التثوير والحركة الراهنين ما يطور النوع ويغذيه، ويرهص بمستقبله. ويستجيب الأدب في هذا السياق للتداخلات الحضارية التي شكلت روافد حية لحياة الفكر والفن على السواء، لكن مع ملاحظة أن أدبنا العربي كان يستفيد بحذر من هذه التداخلات لحرصه الشديد على أصالته، وعدم اختلاطه بعناصر لا تتجانس معه.

وبذلك تكشف الأصالة عن قدرتها على التثوير والتجديد، بامتصاص ما يتجانس مع عناصرها، ولفظ ما دون ذلك، في جدل لا يتوقف إلا مع توقف الحياة ذاتها. ومن هنا تكون «المعاصرة» وجه «الأصالة» وليست نقيضاً لها. كما يبدو التجديد والتثوير ـ في الأدب ـ تطويراً لهذه الأصالة.

ويمثل التراث هنا معيناً لا ينفد، للتأصيل والتجديد، يضاف إليه عامل الزمن وبعده النسبي في كل مرحلة من مراحل تطور الأدب أو الثقافة عموماً. والعامل الحاسم في الاستفادة من هذا التراث، هو منهج النظر اليه، ونوع الخبرات التي نحتاجها منه.

لذلك، لا بد أن يتطلع الفكر والثقافة كلاهما إلى خارج دائرتها القومية، ليصل الأدب من خلال تطلعهما الى العالمية، وهو أمر يفرضه علينا الواقع العالمي، لما يحمله من وسائل اتصال حديثة قضت على النمط الحضاري المغلق، بل ودفعت بالإنسان في كل مكان إلى الأخذ من المنهل المتقدم وإلا فرض عليه التخلف.

وهنا نعود إلى بداية حديثنا عن الأصالة، تلك الخاصية التي تمنع ذوبان الشخصية القومية في غيرها، وتحتفظ بملامح فكرنا وثقافتنا وفننا وشعرنا العربي، خصوصاً شعرنا العربي الذي حمل عليه الأدب منذ ما يقرب من ألفي عام.

وبعد، فالحداثة نشاط عقلي فعال، لا بد أن يغذيه اتجاه علماني أو ديمقراطي لتتوجه العناصر المتعددة إلى سياق الوحدة من خلال التعدد، وحتى يعطي هذا الاتجاه العلماني الديمقراطي فرصة لاتساع الأفق في النظر إلى التراث، وفي فهم المعاصرة والتحديث، الأمر الذي يربط بين التجديد وحركة العقل والواقع معاً، ويوظفهما في تشكيل استراتيجية للقول، أو للخطاب العربي في كل تجلياته.

ومن المنطلق نفسه، يخرج الأدب والشعر خصوصاً إلى أفق حداثي يساهم في تطوير الواقع بشكل عام كما رأينا في الصفحات السابقة.

القِسم الثاني
الرِّوايَة

الفصل الرّابع

بحث في الأصول الأولى للرواية العربيّة

فاروق خورشيد (*)

أولاً: مقدمة

١ ـ الدارسون والقصة العربية

وقع كثير من الدارسين العرب في مطلع النهضة في خطأ اعتبار الأشكال الدرامية المختلفة للأدب أشكالاً وافدة مع معالم الحضارة الغربية والفكر الغربي الذي بدأت أمتنا تتصل وتتأثر به بشكل أو بآخر. واندرج تحت هذا الخطأ أدب المسرح ومعه أدب الرواية وأدب القصة القصيرة بل وأدب المقال أيضاً[١]. وانطلقوا من مقولة أن هذه الألوان من التعبير الأدبي لم يعرفها العرب قبل اتصالهم بالأدب الأوروبي بلغاته المختلفة، وبدأت حركة الترجمة تغرق أسواق الطباعة العربية بالأعمال المترجمة والمقتبسة، كما بدأت حركة الاقتباس تغرق المسرح المصري والعربي بالأعمال المسرحية المحورة ممصرة كانت أم معربة لبيئة محلية، أو أخرى، وبعامية محلية أو أخرى أيضاً[٢]. ويسرت هذه الأعمال المترجمة والمقتبسة، كما يسّرت النهضة التعليمية التي سهّلت على المثقفين العرب قراءة الأعمال الأدبية بلغاتها، ويسّرت أيضاً رحلات أصحاب القدرة على الارتحال إلى أوروبا لحضور عروضها ومعارضها والالتحاق بجامعاتها، ويسرت حركة استقدام الفرق الأجنبية لدور العرض الحديثة في العواصم العربية، كل هذه العوامل فتحت المجال أمام مبدعين جداً يقلدون ويحاكون، ويقدمون أعمالهم الأدبية على هذا النسق الفني الذي ساد عالم الغرب في جيلهم. ووجد أصحاب المقولة الخاطئة دليلهم في هذه الأعمال الأدبية التي تأثرت بأنماط التعبير الجديدة في عصرهم، والتي

(*) مؤلف وناقد ـ رئيس الجمعية الأدبية المصرية.

(١) انظر دراسات كل من: أحمد أمين، عبداللطيف حمزة، يحيى حقي، علي الراعي وعبد المحسن طه بدر.

(٢) انظر: علي الراعي، المسرح المرتجل.

تتبع مدرسة تعبيرية أو أخرى في فنـون القول المختلفـة. وأصبحت الحركـة الأدبية جـزءاً من حركـة التحديث والتغريب التي أولع بها أعلام النهضة في نهايـات القرن الفـائت وأوائل هـذا القرن، وحتى بعد تجاوز أواسطه.

وسر خـطأ المقولـة أنها سلمت بوضـع ثقافي وفكـري متدهـور أصاب البـلاد العربيـة، وسـاد فكرها، وسيطر على عقول رجالهـا، وجعلها منصرفـة عن مواصلة حمـل شعلة الفكر والإبـداع الذي أثرى أدبها وفكرها على مرّ القرون، والذي أثر بدوره بشكل أو بآخر في بدايات النهضة الغربية ويسّر لها جذوراً تقيم عليها بناءها الحضاري وبخاصة في مجـالات الفكر والإبـداع الأدبي. فمنذ الاحتـلال العثـماني للمنطقـة العـربيـة ودخـول السلطان سليم إلى مصر، أخليت هـذه المنـطقـة من مبـدعيهـا ومفكريها، ورحلوا جميعاً إلى عاصمـة العثمانيـين، كما حـل رجال الاحتـلال العثماني ولاة عـلى أجزاء المنطقة مهمتهم الدائمة أن تكـون هذه المنـاطق مورداً طيبـاً للمال والثروة، وأن تكـون في حال تخلف دائم لا يفرز إلا أنماط الباحثين عن اليوم ومتطلباته، والغارقين في الخروج من مأزق الجـوع اليومي، بـاكتناز الـثروات التي تعين عـلى مواجهـة الغد المجهـول. ومن هذا المنـطلق غدا المجتمـع في حـال استمرار يومي، لا في حال وجود حضاري يعاصر العالم من حوله، أو يواكب حتى ما يحدث في بـلاد الخلافة العثمانية ذاتها. وتقاسم العثمانيون والمماليك حكم المنطقة، وهمهم الأول ابتزاز الثروات وقمـع كل بادرة تؤدي إلى ارتفاع أي صوت يكشف حال التردي التي غرقت فيها المجتمعات العربية في ظل هذا الاستنزاف الدائم. واستسلمت شعوب المنطقة لحال من اليأس يغلفه الجهل الناجم عن الحصار الثقافي والاجتماعي المفروض عليها، ويؤكده تغير مفهوم الفكر والثقـافة عمـوماً، وتـزوير معنى العلم والأدب خصوصاً. ووجد الحاكمـون الدخـلاء فرصتهم في نقـل التراث العـربي إلى التركيـة وحجب المعالم الحقيقية منـه عن الناس، وتقـديم البدائـل في صورة مختلفـة تزيـد الناس ابتعـاداً عن تاريخهم ومـوروثهم. فغدا العلم استنسـاخ كتب من التي يدرسهـا المتعلمون في حلقـات الـدرس، والتعليق والشرح والحواشي التي تزيد هذه الكتب عقماً، وتزيد تكبيل عقـل المتلقي بمجموعـة من المحفوظـات الجاهزة التي تبعده عن التفكير وتغلق أمامه كل طرق الرؤية او الاكتشاف. وانحرف العطاء الفكري إلى صورة من الغيبيات حين انتشرت الطرق الصوفية تقدم أحلام التفوق والعودة إلى السـماء والتخلي عن متع الدنيا والرضاء بما حَمَّ من قضاء وانتظار الخلاص في الحصول على المراتب العليا في الجنة إلى جـوار الصديقـين والشهداء. واخـذت هذه الـطرق ذات الاعلام الملونـة والسيوف الخشبيـة ورمـاح الجريد مكـان الصدارة في فكـر الخاصـة والعامـة على السـواء، وصارت جلسـات الذكـر بطقـوسها واذكارها ورقصاتها وأغانيها هي البديل لكل جهد فني موروث. وحلت حكايات الصوفيـين الكبار، الذين يسيرون على الماء ويطيرون في الهواء ويأكلون مع مـريديهم من انـاء لا ينفد مـا فيه أبـداً، محل الإبداع المسرحي والقصصي والروائي على السواء. وظهرت الممارسات الوثنية متمثلة في الزار وزيـارة الاضرحة والاهتمام بالاحتفال بالأعياد في المقابر، والعناية بإقامـة موالـد من مات من هؤلاء المتصـوفة وأصحاب الطرق، وأقيمت لهم أضرحة أخذت قداسة وثنية غريبـة. وصارت المـمارسات التي تتم في هذه المناسبات كل ما تبقى من معالم المتعة الفنية بشكـل أو بآخـر في حياة أبنـاء هذا الشعب العـربي الذي انقطعت صلتـه بماضيـه، كما انقـطعت صلته بحـاضره، واريد لـه أن تنقطع صلتـه تمامـاً بأي

مستقبل[٣]. . . وكان الخروج المفاجىء لهذا الشعب الى معطيات الحضارة الانسانية التي تطورت بمعزل عنه أصابه بالذهول والدهشة، وخلق عنده إحساساً عميقاً بالذنب تجاه نفسه، وتجاه ماضيه، وتجاه دوره الانساني الذي اضطلع به منذ البدء، بانياً حضارة الانسان ومضيفاً إلى فكره وابداعه وعطائه العلمي والثقافي عموماً.

هذه الفترات العازلة من تاريخ المنطقة خلقت المقولة الخاطئة عند أصحاب البعث الفكري من رواد حركة النهضة، فقد حسبوا أن تراثهم العلمي والفكري والفني محصور في مقولات هذه الفترة العازلة، ونظروا إلى الفكر العربي والفن العربي والعلم العربي والدين الإسلامي من خلال هذه المقولات فتمردوا مرة واحبطوا مرة، وانقضى وقت طويل حتى تم اكتشاف زيف هذه المقولات فانتظمت الافكار واتضحت الرؤية. وهم حين تمردوا، رفضوا كل المعطيات الموروثة، واتجهوا بكل ثقلهم إلى التغريب أي محاولة الارتباط بالغرب الذي عرفوا عن طريقه عصر الحضارة ومعطياتها الجديدة. وأخذ كل منهم من المنبع الذي تيسر له. ومن اللغة التي طوعت نفسها لتلقيه. ولكنهم في مجموعهم حاولوا التخلص من هذا الانتهاء الفقير كل الفقر في عطائه، فظهرت دعوات تفصل كل بيئة عربية عن غيرها من البيئات، وكأن كل قطر أراد أن ينجو بنفسه أولاً، كما ظهرت دعوات تربط المنطقة بحضارة البحر الأبيض المتوسط وترفض الارتباط بالمعنى الحضاري العربي[٤]. وظهرت دعوات تقفز فوق الفترة العربية والاسلامية كلها لتثير انتهاءات الى ما قبل الوجود الاسلامي في هذه الأقاليم، فهي مرة فرعونية ومرة بابلية ومرة أشورية ومرة فينيقية بل ومرة حميرية أيضاً. ولم تقتصر المسألة على الاتجاه الفكري، أو الانتهاء الثقافي، بل امتد الأمر إلى أنماط الحياة والسلوك، وأنماط العادات الممارسة واللغات المستعملة والتذوق الحضاري والتركيب المجتمعي والاداري والسياسي كذلك. ووصل الأمر إلى الضجر من اللغة العربية نفسها ونحوها وصرفها بل وحروف كتاباتها. وظهرت الدعوة الى التبسيط والى احياء العاميات والى هجر الحروف العربية الى حروف لاتينية في الكتابة نفسها[٥]. وهذه النظرة أدت إلى معاملة التراث العربي بنوع من الاستعلاء والتجاهل، والى النظر إلى التراث الشعبي بنوع من الازدراء والسخرية.

وحين أحبط هؤلاء تقوقعوا، وحاولوا الهروب من إحساس بالتخلف الى مزيد من التخلف ورفض العصر والعودة إلى الماضي، وهم لم يختاروا من هذا الماضي إلا صوره المتخلفة القريبة إليهم، فاعتبروا كل ما خالفهم كفراً والحاداً، وخافوا من كل المقولات التي تريد أن تربطهم بالمعنى الحضاري الجديد الذي تفتح عصرهم قلباً وعقلاً عليه[٦]. فقاوموا حركة التحضّر التي أعطت المرأة مكانتها في المجتمع. وقاوموا حركة التجديد في المنهج الفكري والعقلي. وقاوموا الاعتراف بمعطيات

(٣) انظر: فاروق خورشيد، الجذور الشعبية للمسرح العربي.

(٤) انظر: طه حسين، مستقبل الثقافة في مصر (القاهرة: مطبعة المعارف ومكتبتها، [١٩٣٨]).

(٥) دعوات منصور فهمي وسلامة موسى وغيرهما.

(٦) انظر: سيد قطب، الجاهلية الجديدة.

العلم الحديث التي تخالف ما تجمد لـديهم من نصوص ومسلمات، وقـاوموا التغـير الاجتماعي الـذي يحدث بالضرورة والفعل نتيجة انفتاح المجتمع المنطوي على نفسه على المجتمعـات الجديـدة حولـه. وقاوموا مقولات السياسة التي تبدأ من الوطنية وتسير إلى القومية، مرتكزين على معنى الارتباط الديني وحده، متجاهلين كل التغيرات السياسية التي حـدثت في العالم والـرؤى السياسيـة المختلفة التي بـدأ العالم يدين بها، ويوجه تحركه السياسي من أجـل تحرر الانسـان طبقاً لهـا. وأنكروا مـا أحدثتـه الآلـ والتقدم الآلي من تطور في نظم الحياة وأساليبها، بـل وفي أحيان كثيرة أنكروا الآلـة نفسها وأنكـرو انجازها. وغلفـوا كل رفضهم هـذا بستار ديني. وهكـذا أغفلوا روح الحضارة في الإسـلام وتحصنو وراء مجموع المعطيات المباشرة والبسيطة، وزادوا على ذلك بأن اتهموا العصر والحياة حولهم، مطالبين بالعودة إلى أنماط الحياة التي سادت قبل قرون عدة واتسمت بالبساطة في المعطى الحضـاري والفكري والعلمي والخلو من تعقيدات دنيا العصر وتشابك ظروف الحياة فيه. من هنا كانت النظرة إلى الفنون عامة باعتبارها أعمالاً لا يقاربها الا من خالف قولهم وعارض منهجهم، ومن هنا أيضاً كانت النـظرة إلى الابداعات القولية ترفض كل ما لا يساير القول الحـرفي لما أقـروه من معطيـات بسيطة ومسـطحة لمعنى الدين. وهم في الحالتين معاً وقعوا في خطأ المقولة التي تنكر على الأدب العربي دوره في المساهمة في التعبير الدرامي عن الانسـان العربي منـذ البدء وحتى عصـور العزلـة والانحطاط. فهم في بعض الحالات أحالوا كل الانتاج الجديد الى تقليد الغرب واستيراد نماذجه، وفي حالات أخرى رفضـوا كل العطاء واعتبروه بدعة وضلالة لا مجال لها في ظل معنى الأدب عندهم.

وكان لا بد أن ينقضي وقت كاف لتتبلور القضايـا وتستقر الـزوابع ويبـدأ الفهم المتزن لحقيقـة الوجود الحضاري والمعطيات الفكرية والادبية العربية معاً. وساعد على هذا التبلور ما أثمـرته حـركة الترجمة من تعرف جديد على معطيات حضارية وفكـرية اسـلامية وعـربية استهـوت مفكري الغـرب وعلماءهم وأدباءهم، وأعطت لهم الكثير، فترجموها واختبروها، وتفرغت فئة منهم لدراستها والعنـاية بتحقيق امهاتها والعكوف عليها عكوفاً علمياً نموذجياً، ما سمي بحركة الاستشراق. وكـأن أصحاب التغريب حين ذهبوا إلى الغرب واجهتهم امتهم بعطائها الـثري القديم فـأعدوا الحسـابات. وعـادوا ينظرون إلى مسلمات عصر الجمود عن عطاءات امتهم الفكرية والادبية بنوع من الشك والانكـار ثم بنوع من الثورة والتمرد. وساعد على هذا التبلور ما أدت إليـه حركـة الرجعـة الى الوراء من تعـرف على حقيقة المبادىء التي أدت الى الحركـة، وإلى حقيقة الفعـل الذي أدى إلى سيـادة الدين واللغـة، وإلى أن المسلمين القدماء تعرفوا على معطيات الحضارات السابقـة لهم والمعاصرة لبـدء خروجهم من الجزيرة العربية فترجموها ودرسوها وتدارسوا معطياتها لصـوغها صـوغاً إسـلامياً يتفق مـع روح الدين الحضاري الذي يعتنقونه ومع رسالة هذا الدين التي تريد نشر العدالة والحرية والأخوة للعالم كافـة لا لفئة منعزلة أو بيئة معزولة. وكأن أصحاب الردة حين ذهبوا إلى الماضي واجهتهم عـظمة الـروح التي اندفعت بالدين الى الخارج، ورفضت له التقوقع والهروب بنفسه في خندق منعزل، وأرسلت كتائبهـا وأبناءها ومعهم دينها وافكارها وطموحها، وزودتهم بالتواضع لمعنى العلم والرغبة في تحصيله والتفوق فيه، وآزرتهم بالتواضع لمعنى الفكر والرغبة في فهم كل شيء والتعرف على كـل شيء من دون خوف ولا رهبة لبناء الصرح العتيد الذي اسمه الوجود الاسلامي حضارة وتقدماً وفكراً وديناً على السواء.

وهكذا لم تكن الدعوة الى القفز فوق المنطقة الخراب شاذة أو غريبة، ولم تكن المحاولات من أصحاب التغريب او أصحاب الدعوة إلى السلف معاً إلى ايجاد صيغة مشتركة لفهم حقيقة التراث العربي وضرورة ربطه بالحاضر المعاش تجربة وفكراً وإبداعاً شيئاً يغاير طبيعة الاشياء، بل كان نتيجة منطقية واضحة لمحصلة الصراع بين الاتجاهين الحادين أول الأمر، المتعقلين في آخره. وكان هو المنتظر من امة تريد أن تتضافر على البناء بعد أن اتضحت لها الرؤية، وأوقفت حماس الرفض المستعلي حيناً والمنطوي حيناً آخر. وظهرت من الجانبين معاً دعاوى القفز فوق منطقة الهمود والضياع، ودعاوى ضرورة الربط بين حاضر يأخذ بكل ما أخذت الحضارة الانسانية المعاصرة نفسها به من تقدم وتطور، وبين ماض عريق حوى في أعماقه وفي مظاهره معاً كل معاني التطور والتقدم والعطاء الجاد للانسانية. ولم يكن بالتالي عجيباً أن يقود الشيخ رفاعة رافع الطهطاوي حركة الترجمة من كل اللغات وفي كل الفنون، ولا ان يلفت إلى الديمقراطية الغربية أو إلى ضرورة تعليم المرأة، أو إلى أهمية المعطى الميثولوجي في ترجمته لتليماك. ولم يكن عجيباً أيضاً أن يدعو جمال الدين الأفغاني الى ضرورة التمسك بالعربية كلغة العطاء والتفاهم الرسمي والى ضرورة إصلاح معنى الفهم السائد للإسلام كدين الحضارة. ولم يكن أيضاً عجيباً أن يظهر محمد عبده داعياً إلى التجديد في النظر إلى الدين وحقيقة عطائه وفلسفته ومؤيداً لسطوة العقل والتقدم والحرية. وفي الوقت نفسه لم يكن من الغريب أن يكون محمود البارودي هو المَعْبر بين الشعر العربي القديم والحركة الشعرية المعاصرة له، فيقفز بشعره فوق كل مراحل الجمود والتخلف ويصل اسباب الشعر المعاصر له بالشعر القديم بكل تقاليده، وموروثه وعموده الشعري وجزالة لفظه وبكل معناه وموسيقاه الشعرية الاصيلة، ليمهد الطريق الشعري لأحمد شوقي وحافظ ابراهيم وخليل مطران وغيرهم من أعلام النهضة الشعرية المعاصرة الذين عادوا إلى المنبع فاستمدوا منه، وأثروا يومهم بمعالجة قضايا العصر ومشكلاته علاجاً شعرياً، وربطوا بين أصالة التذوق القديم وجدية التذوق المعاصر، لكنهم آخر الأمر عادوا بالشعر إلى عطائه المرتبط بالموروث الشعري النبيل الذي قدمته الحضارة الاسلامية منذ البدء في عصورها المتتالية، بحيث يمكن أن نعتبرهم ومن معهم، الكلاسيكية الجديدة في الشعر العربي. وحين قامت عليهم ثورات حركات التجديد ـ الرومانسية عند المهجريين ومدرسة أبولو، والانطباعية عند عباس العقاد وابراهيم المازني وعبدالرحمن شكري وطه حسين، والواقعية عند بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وفدوى طوقان وصلاح عبدالصبور واحمد حجازي وعبدالوهاب البياتي ـ كانت هذه الثورات تعني ان الحياة الطبيعية عادت تدب في أعطاف الشعر العربي من جديد، وان الفن بعد أن استرد وجوده ونمطه بدأ يتقدم ويثور ويبحث عن أشكال جديدة ورؤى جديدة في التعبير، وهذه سنّة الكائن الحي.

وعلى الصعيد نفسه بدأت النظرة إلى الأدب القصصي تتغير، ولو أن الاقتراب منه كان اقتراباً حذراً فقد وقرت عند رواد الدراسات الأدبية مقولة للمستشرق رينان تقول إن العقلية العربية مباشرة لا تستطيع التركيب وهي بهذا لا تستطيع أن تبدع العمل القصصي[7]. كما ترسخ في أعماقهم أن ما عرفه العرب من العمل القصصي مجرد مجموعة من الأخبار والطرائف التي لا فن فيها ولا حرفية فنية

(٧) انظر: احمد امين، فجر الاسلام (القاهرة: مطبعة الإعتماد، ١٩٢٨).

قياساً على ما عرفوه من فن وحرفية في أشكال القصة والرواية والمسرحية المنقولة عن الغرب[٨]. كذلك ترسخ في أذهانهم أيضاً أن القصة التي عرفها العرب لا تخرج عن المقامة الأدبية في شكلها التقليدي[٩] لما حفلت به من ضروب الاحتفال بالشكل والحيل البلاغية، أما ما عدا هذا مما جاءت به كتب الأخبار والأدب فهو لا يرقى إلى مرتبة الفن لخلوه من هذا الاحتفال بالشكل ولعطله عن هذه المهارات البلاغية. فأصحاب الثقافة الغربية من الدارسين والنقاد انساقوا وراء مقولة المستشرقين عن العقلية العربية من دون أن يسألوا أنفسهم أي عقلية عربية يقصدون، هل هي عقلية أبناء الجزيرة أم ابناء الرافدين والشام أم ابناء النيل والمغرب، وكلهم ساهموا في تكوين التراث العربي القولي[١٠]. كذلك انساقوا وراء مقولات البلاغيين القدماء، وشاركهم في هذا أصحاب النظرة المحافظة، من أن الفن القولي العربي هو ما كان فصاحة ونبلاً في الصياغة، وما استعمل كل ما أخرجه البلاغيون من زخرف الشكل والمعنى معاً. ولم يكن غريباً والحال هذه إنكار قيمة الرواية على الأدب العربي عامة، وإنكار الابداع الشعبي الذي تجلى في السير الشعبية العظيمة وفي **ألف ليلة وليلة** التي بهرت ترجماتها كل شعوب الغرب وفي حكايات الحيوان متمثلة في **كليلة ودمنة** وفي الحكايات المجمعة وقصص الأمثال والأيام وغيرها. إلا أننا سرعان ما نجد أن مقولات أصحاب النقد الادبي من المدرستين لم توقف حركة الابداع المرتبط بهذه الجذور القديمة فاحتذى ابراهيم المويلحي أسلوب المقامات[١١] ـ ومثله حافظ ابراهيم، واحتذى ابراهيم رمزي أسلوب السير الشعبية[١٢]، وعارض جرجي زيدان السير الشعبية في مؤلفاته الروائية عن تاريخ الإسلام[١٣]، واستلهم طه حسين وتوفيق الحكيم وسيد قطب وعلي باكثير وغيرهم **ألف ليلة وليلة**[١٤]. وكتب أبو حديد عن جحا وتوفيق الحكيم عن أشعب. وظهرت الرواية التاريخية عند جرجي زيدان وأبو حديد وعلي باكثير وغيرهم مستعيرة من الشكل المنقول والتراث الثري المعطاء. واكتملت الدائرة حين بدأت تظهر الدراسات عن الفنون القصصية العربية. فدرس **ألف ليلة وليلة** أكثر من دارس منهم جرجي زيدان وحبيب الزيات. ثم غزت **ألف ليلة وليلة** الجامعة حين نالت د. سهير القلماوي درجة الدكتوراه في رسالتها عنها. وتلاها في الحقل الجامعي د. عبدالحميد يونس في دراسته عن سيرة

---

(٨) شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، ١٨٥٠ ـ ١٩٥٠، مكتبة الدراسات الأدبية، ٢٤ (القاهرة: دار المعارف، [١٩٥٧]).

(٩) المصدر نفسه.

(١٠) فاروق خورشيد، في الرواية العربية: **عصر التجميع**، ط ٣ مزيدة ومنقحة (بيروت: دار العودة، ١٩٧٩).

(١١) انظر: عيسى بن هشام.

(١٢) انظر: فاروق خورشيد، باب الشمس وباب القمر.

(١٣) انظر: فاروق خورشيد، «المقدمة،» في: جرجي زيدان، عذراء قريش (الطبعة الأخيرة).

(١٤) طه حسين، **أحلام شهرزاد**، سلسلة اقرأ، ١ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٤٣)؛ توفيق الحكيم، **شهرزاد** (القاهرة: مكتبة الآداب، [د.ت.])؛ سيد قطب، القصر المسحور، وعلي أحمد باكثير، **شهريار** (مسرحية).

الظاهر والسيرة الهلالية ود. محمود ذهني في دراسته عن عنترة بن شداد ود. نبيلة ابراهيم في دراستها عن ذات الهمة. وهكذا فرضت الأعمال الروائية العربية المتوارثة نفسها على حقل الجامعة كما فرضت وجودها خارج الجامعة في دراسات عدة لكثير من المفكرين ورجال البحث والأدب[١٥].
واتضحت قضايا عدة مهمة منها وجود الفن الروائي الخاص بهذه السير[١٦]، ومنها انها مكتوبة بلغة عربية مبسطة ولا علاقة لها بالعامية الا فيما يلائم الفن الروائي نفسه، وأنها عالجت قضايا انسانية مهمة ترفعها إلى مصاف الآثار الانسانية العظيمة التي ترسم كفاح الانسان من أجل معاني الحرية والشرف والنبل والإخاء[١٧]. وهي أساسيات جاء بها الاسلام كدين وفكر، وتأثرت بها السير الشعبية كفن روائي يصدر عن حضارة بذاتها لها مميزاتها وأهدافها، ومنها أنها قدمت صياغة فنية روائية للتاريخ الاسلامي وللشعوب العربية في كفاحها ضد أعداء الخارج من الطامعين في الأرض والثروة وضد أعداء الداخل من المستغلين والطغاة وسفاحي الشعوب[١٨].

ومن هنا سقطت المقولة الخاطئة التي سادت أول حركة النهضة العربية الفكرية. وبدأ مسار الدراسات الأدبية يعترف بوجود الفن القصصي العربي وبجذوره الضاربة في أعماق التاريخ العربي والإسلامي على السواء. كذلك بدأ هذا المسار يعترف بأن ما وفد الينا مع الترجمة والاتصال بالغرب كان شكلاً من أشكال العمل الروائي والقصصي فرضته ظروف التطور والظروف الاجتماعية والثقافية السائدة في عصره، وان هذا الشكل يتطور مع المتغيرات التاريخية الحتمية، وأن ما عرفه العرب شكل روائي خاص بهم تطور وتغير مع حركة التغير والتطور التي مر بها أبناء العربية منذ أصبحت لغة العطاء الأدبي في الجاهلية داخل الجزيرة العربية، إلى أن تغيرت وتطورت مع خروج العرب إلى عصور الحضارة والتقدم ومع تعبير العربية عن المزيج الانساني الذي سمي بالشعب العربي أو بالشعوب الإسلامية التي امتدت رقعة بلادها من المحيط إلى الخليج، وجاوزت هذا إلى أعماق آسيا وافريقيا وأواسط أوروبا مستفيدة من عطاء الحضارات السابقة، ومتطورة مع العطاء المتجدد لأبناء شعوبها الذين عبروا بالعربية في فنونها المختلفة وأهمها الفن القصصي.

٢ ـ القصة العربية

يبدأ الدارسون للأدب العربي دائماً من المعطيات الأدبية للعصر الجاهلي، او من الجزيرة العربية قبل الإسلام باعتبار أن اللغة العربية الادبية الموحدة جاءتنا أول ما جاءتنا من عطاءات هذه

---

(١٥) تذكر هنا جهود كل من: أحمد رشدي صالح، فوزي العنتيل، شوقي عبدالحكيم، محمد فهمي عبداللطيف وغيرهم.

(١٦) انظر: فاروق خورشيد ومحمود ذهني، فن كتابة السيرة الشعبية: دراسة فنية نقدية للسيرة الشعبية عنترة بن شداد، ط ٢ (بيروت: منشورات اقرأ، ١٩٨٠).

(١٧) انظر: فاروق خورشيد، أضواء على السير الشعبية، المكتبة الثقافية، ١٠١ (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٦٤).

(١٨) المصدر نفسه.

البيئة في هذا العصر على شكل الشعر والخطب وبعض الاشكال التعبيرية الاخرى الاقل أهمية، كسجع الكهان والاخبار وأيام العرب والامثال وغيرها. وهذه البداية قد يكون لها مبررها باعتبار اللغة هي وعاء الأدب، وما دامت الصورة المتكاملة للغة الأدب العربية ظهرت في هذه البيئة وفي هذا العصر، فهي البداية اذن. ولكنها في الحقيقة مقولة خاطئة أخرى وقع فيها رجال الدراسات الأدبية. فاللغة العربية المتطورة في شمال الجزيرة العربية لم تبدأ من فراغ، بل هي بنت سلسلة من التطورات اللغوية والاختيارات اللغوية والتصفيات اللغوية أنتجتها آخر الأمر. وهي حين بدأت في التكامل كانت تحمل الثقل الثقافي لكل اللغات التي أخذت عنها وتطورت منها[19]. كذلك كانت تحمل الثقل الثقافي لعصرها نتيجة الاحتكاك الدائم لأصحابها بالشعوب الأخرى المجاورة لهم ومعرفتهم للغاتها وآدابها وعطائها الفكري والابداعي على السواء. إذ لم يكن العرب شعباً معزولاً عن الحياة، بل كانوا واسطة نقل تجاري بين الشمال والجنوب، او بين اوروبا وآسيا، وعرفت سفنهم الرحلة في المحيطات والبحار، كما عرفت رواحلهم الانتقال بين ثغور الشام وثغور اليمن. ولهذا لم يكن مستغرباً حين استقر الحال بالدولة الاسلامية أن تنشط فيها حركة الترجمة عن كل اللغات القديمة وفي كل فروع المعرفة إلى اللغة العربية. فقد كانت العربية قبل الإسلام لغة من لغات تسود المنطقة، ثم أصبحت بعد الإسلام هي لغة اللغات التي لا سيادة في المنطقة لغيرها. وإذا كانت من قبل تساهم في تكوين التراث الثقافي لأبناء المنطقة فقد غدت بحكم الواقع المسؤولة عن الوجود الثقافي للامة الجديدة الاسلامية الدين العربية اللغة. وقد كان أبناء الشعوب في المنطقة يتعاملون مع الأدب العربي عن طريق ترجمة ما تيسر لهم منه، كما كان أبناء الجزيرة يتعاملون مع أدب المنطقة عن طريق ترجمة ما تيسر لهم منه أيضاً[20]. ولكن بعد أن دخلت هذه الشعوب في الاسلام وارتضت العربية لغة، صار من الحتمي أن تنتقل بموروثها الفكري والأدبي كله إلى هذه اللغة. وبمراجعة **الفهرست** لابن النديم نضع اليد على جهد متصل في عملية الترجمة التي قام بها أبناء هذه الشعوب لدور انتاجهم الفكري والأدبي الى اللغة العربية حتى قبل أن تنشط حركة الترجمة المنظمة أيام المأمون[21]. فإحساس الوحدة والتكامل البيئي والثقافي من ناحية، ووحدة المصير في مواجهة عدوان مشترك الذي ما ان يصيب جزءاً من هذه المنطقة حتى يجتاح باقي أجزائها. من ناحية أخرى، جعل من المنطقة وحدة مشتركة في الهموم والتطلعات وفي المصير والمعارك أيضاً. وجاء الإسلام ليجعل هذه الوحدة حقيقة ممارسة تحت شعار واحد وفلسفة واحدة ولغة تعبيرية واحدة. ومن قبل جاء الغزاة من خارج المنطقة ليحققوا وحدتها تحت سطوتهم: الاغريق والفرس والرومان. ولكن الوحدة هذه المرة تنبع من داخل المنطقة نفسها، ويحققها أبناء المنطقة في مواجهة استمرار عدوان هؤلاء الاعداء القدماء ومن حل محلهم بعد هذا ممثلاً في الدولة البيزنطية والدولة الرومانية ودول اوروبا في العصور

---

(١٩) انظر: عز الدين اسماعيل، **المكونات الأولى للثقافة العربية وتطورها**، سلسلة الكتب الحديثة، ٤٥ (بغداد: وزارة الاعلام، ١٩٧٢).

(٢٠) انظر: احمد أمين، ضحى الاسلام، ٣ ج (القاهرة: لجنة التاليف والترجمة والنشر، ١٩٣٣ ـ ١٩٣٦).

(٢١) انظر: أبو الفرج محمد بن اسحق بن النديم، **الفهرست** (القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى، ١٣٣٨ هـ).

الـوسطى تحت الشعـار الصليبي. وهذا المـوقف لا شك لعب دوراً هـاماً في امـتزاج الفكر وتقـارب الوجدان، وكذلك في المزج الجنسي والعرقي التـدريجي بين أبنـاء المنطقـة. ولا يجب والحال هـذه أن ندهش لوجود آثار واضحة للثقافـات الأخرى داخـل الثقافـة العربيـة منذ قـديم. ولا يجب أيضاً أن ندهش حين نجد ان الأعمال القصصية العربية تعكس هذه الوحدة سواء في التمازج الفكـري، أم في الانتقال الطبيعي والتلقائي للأحداث من منطقة إلى منطقة، أم للبقايا الأسطورية والملحمية والروائية لإبداعات هذه الشعوب كلها كما نرى بوضوح في ألف ليلة وليلة وفي السير الشعبية ذاتها(٢٢). . وقـد أدى البحث إلى أنَّ العـرب عرفـوا بالفعـل هذه المعـطيات الأسـطورية وأعـادوا تقديمهـا في أعمالهم القصصية منسوبة في غالب الأحيان إلى أصحابها، وإن اعادوا صيـاغتها بمـا يلائم فلسفتهم الجـديدة بعد الإسلام(٢٣). وتأخر اعتراف الدارسين العرب بكل هذه الحقائق جاء نتيجة ـ كما قلنـا ـ للمقولـة الخاطئة التي جعلتهم يسلمون بما قالته الحكومة الأدبية عن العصر الجاهلي من أنه عصر فقر حضاري وثقافي وديني على السواء، وبالتالي فهو لم يعرف الحركـة الحضاريـة التي يمكن أن تبلور نظرة الانسـان إلى حياته لتكون تلك النظرة الجدلية التي تخرج لنا التصور القصصي أو التفكير الدرامي بشكل عام. والحكومة الأدبية نقصد بها رجال اللغة المرتبطين برجال الدين ورجال السلطة معاً، والـذين تصوروا أن دراساتهم للغة العربية وآدابها انما هي فرع من دراساتهم للقرآن الكريم ولغته وبلاغته. وقد مزج هؤلاء بين الموقف الديني المتشدد، وبين أهداف السلطة وخـدمة مصـالحها. فـأصبحت مهمة الأدب هي الدعاية للسلطة من ناحية، وخدمـة علوم القرآن من نـاحية أخـرى. وأصبحت أهداف الشعـر مرتبطة بهـذا المعنى، وكذلـك وظفت الخطابـة من أجل تحقيق هـذا الهدف، وظهـر أدب النثر الـذي اعترف به كالفن النثري الـوحيد، وهـو أدب الرسـائل الـذي يعين من يمهـرون فيه في أعـلى وظائف الدولة. ولم يعد الأدب تعبيراً عن ذات منشئه بقدر ما أصبح مهارة في تقديم المعنى المـراد سياسيـاً أو دينياً على السواء. إلا أن الثقل الديني لهذه الحكومة فرض مقولة خطيرة أثرت في كل الأحكام الأدبية والثقافية بعد ذلك، ذلـك انهم قالـوا ان الإسلام قـد جبَّ كل مـا قبله. على الـرغم من أن المقولـة سليمة من الناحية الدينيـة حيث قضى الاسلام عـلى عبادات الـوثنية والشرك التي كـانت سائـدة قبل ظهوره، إلا أن فرض هذه المقولة على كل الحياة الثقـافية احـدث آثاراً ذات طـابع مؤثـر على الحيـاة الأدبية والدراسـات الأدبية استمرت زمناً طويلاً. ذلك أن هذه المقولة وضعت ساتراً ثقيلاً ضد تـدفق كل ما صاحب العقائد قبل الاسلام من مأثورات قولية وممارسات فنية متوارثة ومحملة بكل التراكمات الثقافية للحياة العربية قبل الإسلام. ذلك لأن هذه المقولة جعلت من حياة الأدب العربي شيئاً فريداً بين آداب العالم القديم كله. فحين كانت آداب الشعوب كلها تولد مرة واحـدة عند المعبـد، وتخرج كل فنونها من الممارسات المعبدية القديمة، فتكـون الاسطورة البـداية الـطبيعية للفن القصصي تتـطور بعدها الى المرحلة الملحمية القصصية ثم إلى المرحلة الدرامية أو مـرحلة المسرح، كان الأدب العـربي

---

(٢٢) انظر: خورشيد، أضواء على السير الشعبية.

(٢٣) انـظر: أحمد كـمال زكي، الأساطـير، إشراف شكري محمـد عياد، المكتبـة الثقافيـة، ١٧٠ (القاهـرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، [١٩٦٧]).

وحده هو الذي يولد مرتين، مرة عند المعبد كغيره من آداب الشعوب الأخرى، ومرة ثانية بعد الاسلام بعد أن أجهضت الحكومة الأدبية بالمقولة السابقة استمرار النمو الطبيعي للأدب العربي القديم[٢٤]. ولعل هذا هو الذي تسبب في إغفال الدارسين للأدب القصصي العربي القديم، فهو بلا شك محمل بالآثار الطقسية القديمة، وهو بلا شك أيضاً وليد ما كان يسود الجزيرة العربية من أساطير تفسر ظواهر الكون وتعلل الأحداث المؤثرة في حياة الانسان، وتؤرخ نقلاته الحضارية في قالب مرتبط برموز الآلهة القديمة وما تمثل من قدرات، وما تعني من قوى خفية تتجسد في ابطال الخوارق والقدرات التي تفوق طاقة البشر[٢٥]. وهي بهذا تحمل بقايا العبادات القديمة، وتحمل أيضاً بقايا الممارسات الطقسية القديمة، وتحمل ثالثاً مجموعة من القيم تحدد علاقة الانسان بالكون وعلاقته بالقوى المتحكمة في الكون وعلاقته بالبشر الآخرين، جاء الاسلام ليغيّرها ويقضي عليها، ويحل محلها قيماً جديدة تحدد علاقة الانسان بالكون، وعلاقته بالقوى المتحكمة في الكون، وعلاقته بالبشر الآخرين[٢٦]. ولهذا، جاءت الولادة الثانية للأدب العربي بعد الاسلام تريده ان يخلو من كل الموروث الأدبي القديم المحمل بكل هذه المعطيات الأسطورية الملحمية والدرامية التي ارتبطت بعقائد وثنية لا مكان لها بعد ظهور الاسلام. والحكومة الأدبية كانت حازمة في موقفها تماماً، واستطاعت ان تضع هذا الشعار الحاجز في طريق النمو الادبي القصصي لتحول دون استمراره وتدفقه وتطوره. إلا ان القرآن نفسه حل هذا التناقض وأزاح هذا الستار، وسمح للتيار أن يتدفق في سخاء وحيوية.

٣ ـ الاسلام والرواية

لعل العرب كانوا من أكثر الشعوب إيماناً بقوة الكلمة وإعجازها. فقد تصوروا وجود قوة خفية هي التي تصوغ هذه الكلمات ذات الإيحاءات والظلال، وذات الرموز التي تحيل إلى معنى خلف المعنى، أو تجعل من المعنى شئياً مليئاً بالعاطفة مثيراً للوجدان، هذه القوة الخفية لا يحوزها الإنسان العادي الذي يستعمل الكلمة في أغراض الحياة العادية، وانما يحوزها قوم اختصوا بعلاقة خفية مع قوى هي التي تمدهم بهذه الكلمات وهي التي تصوغها لما لها من قوة فوق قوة البشر، ثم هي التي تضعها على ألسنة هؤلاء الناس الذين اختصوا بهذه الميزة الخاصة، ميزة الكلمة ذات الدلالة الخاصة والعطاء المميز[٢٧]. وارتبط هذا المعنى بالمعبد القديم منذ البداية، فكان سجع الكهان أول مظهر من مظاهر الكلمة الأدبية. ونسبوا هذا السجع إلى الجانّ الذين ينقلون رسائل الآلهة الى الناس عن طريق الكهنة الذين يرددون هذا الكلام المسجوع ولا يد لهم في صنعه. وتصوروا الأمر نفسه بالنسبة إلى الشعر، فكل شاعر له رئيّ من الجان يلقي اليه بشعره الذي يقوله، وسموا لكل شاعر اسم الجني الذي يلقي له بالشعر، وحكوا عن هذا القصص وقالوا فيه الشعر، وخصصوا وادياً من

---

(٢٤) انظر: خورشيد، الجذور الشعبية للمسرح العربي.
(٢٥) انظر: محمود ذهني، القصة في الأدب العربي القديم.
(٢٦) انظر: زكي، الأساطير.
(٢٧) انظر: اسماعيل، المكونات الأولى للثقافة العربية وتطورها.

وديانهم المقفرة باسم وادي عبقر الذي يأوي اليه هذا النفر من الجن الذي يلقي بالشعر في أفواه الشعراء[٢٨]، وازداد ارتباط معنى الكلمة بهذا الغموض فربطوها بالسحر، فالسحرة يستعينون بالكلام السحري لإحداث التحول الذي يريدونه لخصومهم، والقصص العربية وبخاصة **ألف ليلة وليلة** مليئة بهذا الكلام السحري الذي يلقيه الساحر على ضحية فيحولها من صورة إلى صورة. وفي كلام الساحر تنبؤ وحكاية عن المستقبل وعن أشياء خفية في الماضي، والساحر لا يعرفها الا عن طريق الجن الذين سخّرهم لخدمته. وكلام المجانين الذي يحوي رموزاً غريبة وخفية كلام الجن الذي مسهم فأخرجهم من حال العقل إلى هذه الحال حيث يتحكم فيهم وفي كلامهم. وكذلك الأحلام التي تتحول فيها الكلمات إلى رموز مجسدة لأشكال مرئية، ويمكن أن يحولها الكاهن أو المتنبىء أو المفسر إلى رموز كلامية تحكي عن المصير أو تنبىء بحدث أو تفسر أمراً في حياة الحالم. لا بد أن مبدع عالم الصور هذا ومترجمه معاً قوة خفية هي قوة الجن. ومن هنا نفى القرآن الكريم عن نفسه كل هذه الحالات فليس هو بكلام شاعر أو مجنون أو ساحر أو كاهن[٢٩]، إنما هو قرآن انزله الله تعالى على نبيه (ص) بواسطة ملك كريم هو جبريل. ونفي هذه القوى كلها إنما جاء ليبعد القرآن عن شبهة هذا الاتصال المعبدي القديم بالكلمة من ناحية، وليؤكد قدسية كلماته السماوية من ناحية أخرى. وليؤكد أن ما جاء به من حكايات الأولين ليس اختراعاً أو أساطير الأولين. وإنما حقائق سبقت للعبرة، وللوصول إلى القول الحق والمعنى القرآني الصادق في إرساء القيم، وتأكيد فلسفة الاسلام القائمة على العبودية لله وحده وأخوة البشر، ونبذ الشرك وهجر الرجس والامر بالمعروف والنهي عن المنكر.

وحين أسقط القرآن الشعر وأنماط القول الأخرى لم يعد من الممكن محاجاته بها، فلجأ أعداؤه الى القصة يديرون معركتهم معه عن طريقها[٣٠]. ولكن القول القرآني لم يكن قصة فيحاجّ بالقصة، وانما يريد من القصة الدلالة والقول الحق. وهو يستعمل القصة والنبأ والحديث كثيراً في وصف ما يقدمه من نماذج لحياة الأولين[٣١]. ولكنه لا يريد بها المتعة الفنية وان كان يريد منها الهدف الفني في ارساء قيم بذاتها والوصول إلى تربية انسانية وسلوكية وفكرية ذات ارتباط أكيد بما يرسيه من قيم جديدة لعلاقة الانسان بالكون والله والانسان الآخر. وهكذا وجد المسلمون أنفسهم أمام عالم زاخر بحكايات الأنبياء وقصصهم وأحاديث الأولين وأنبائهم. وكان لا بد ان يستعين المفسرون بمن يعرفون لإكمال هذه الحكايات لتفسير ما ورد عنها في القرآن الكريم من اشارات لتبين الهدف واضحاً، وليتجلى القول الحق فيها، فاهتم علماء التفسير منذ البدء بتتبع هذه الحكايات في مظانها وعن حفظتها. وقدم لها هؤلاء ما أرادوا، كما قدموا لهم معه العديد من بقايا ما عندهم من محفوظ

---

(٢٨) انظر: حسين نصار، **الشعر الشعبي العربي**، سلسلة اللغة والآداب، ٣ (بيروت: دار الرائد العربي، ١٩٨٢).

(٢٩) انظر: خورشيد، **الجذور الشعبية للمسرح العربي**.

(٣٠) انظر: خورشيد، **في الرواية العربية: عصر التجميع**.

(٣١) انظر: ذهني، **القصة في الأدب العربي القديم**.

متوارث من القصة العربية بأشكالها المختلفة. واندس في كلامهم كما يقول ابن خلدون (مثل بدء الخليقة وما يرجع إلى الحدثان والملاحم وامثال ذلك)[٣٢]. ولكن هذا لا يعني اطلاقاً ان الأساطير القديمة اطلّت برأسها من جديد كما هي، إذ أن الحفظة لها كانوا يعرفون جيداً ان المجتمع قد تغير تغيراً جذرياً في فكره ووجدانه، وان ما كان مقبولاً في ظل الوثنية لم يعد مقبولاً في ظل الاسلام. وان المسرب الذي تتسلل منه البقايا الروائية العربية ـ وهو تفسير القرآن ـ مسرب اسلامي محكوم بالفلسفة الاسلامية، ومسرب قرآني محكوم بالهدف القرآني من القصة التي أوردها في سياق الهدف القرآني، ولذلك تدخّل عامل الصياغة الجديدة لييسّر لهذه الحكايات ان تقبل لدى المفسرين من ناحية، ولكي تقبل في ضمير المستقبل الاسلامي من ناحية أخرى. وحين تخرج هذه القصص في كتب مستقلة بعد ذلك يظهر فيها أثر الصياغة الاسلامية بشكل واضح، بحيث نستطيع ان نقول انها ولدت ولادة جديدة، وانها مرت في مصفاة غاية في الدقة. ما خالف روح الاسلام وفلسفته استبعد تماماً وسقط ولم يعد لنا شيء يذكرنا به وبخاصة ما ارتبط بالطقوس المعبدية، وما التحم التحاماً عضوياً بالعبادات القديمة والمعتقدات الفكرية والعطاءات الوجدانية الملازمة لها، وهذا يعني الأساطير الأولى بصورتها الأصلية. وما أمكن أن يتواءم مع الروح الجديدة، حوّر وعدّل بحيث يتواءم ولا يختلف في الجوهر والسياق مع المسلمات الفكرية الجديدة، وما أمكن توظيفه توظيفاً فنياً وروائياً ليكون في خدمة المعنى الجديد السائد، حُوّر ورُكّب بحيث يخدم المعنى الاسلامي والحدث الاسلامي. ويبدو هذا واضحاً في القصص التي تدور حول الاماكن، فهي في معظمها تحوير لأساطير المكان القديمة لتكون نبوءة بالدين الجديد وتبشيراً بدور هذه الاماكن في الاسلام، وبخاصة ما يتعلق بحفر بئر زمزم[٣٣] والكعبة، والمدينة أو يثرب، والجبال المحيطة بمكة[٣٤].

فالموقف إذن ان الاساطير العربية بصورتها القديمة قد اغفلت وضاعت، وان القصص المبنية عليها او المستلهمة منها اما أغفلت أو حورت لتلائم الروح الجديدة في صياغة اسلامية، واما طوعت ووظفت لتكون المهاد الروائي للمعطى الاسلامي الجديد. ولكن الذي لا شك فيه ان الموروث العربي الروائي الذي وصل إلينا كان ثرياً وغنياً، وكان مليئاً بالعطاء الفني القصصي الذي يسّر للكثيرين من المؤلفين أن يقدموا لنا كتب عصر التجميع التي احتوت هذه الأعمال بصياغتها الجديدة، كما يسّرت لنا الاطلاع على مؤلفات عصر الابداع الفني في السِّير الشعبية والحكايات المجمّعة، حاملة

---

(٣٢) انظر: أبو زيد عبد الرحمن بن محمد ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تحقيق علي عبدالواحد وافي، ٤ ج (القاهرة: لجنة البيان العربي، ١٩٥٧ ـ ١٩٦٢).

(٣٣) انظر: أبو محمد عبدالملك بن هشام، السيرة النبوية لابن هشام، حققها وضبطها وشرحها ووضع فهارسها مصطفى السقا، ابراهيم الابياري وعبدالحفيظ شلبي، ٤ ج (القاهرة: البابي الحلبي، ١٩٣٦).

(٣٤) انظر: المصدر نفسه؛ وهب بن منبه، كتاب التيجان في ملوك حمير، رواية ابي محمد عبدالملك بن هشام عن أسد بن موسى عن أبي ادريس بن سنان عن جده لأمه وهب بن منبه (حيدرآباد، الهند: مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية، ١٣٤٧ هـ)، وأبو محمد الحسن بن أحمد الهمداني، الإكليل، حرّره وعلّق عليه نبيه أمين فارس (بيروت: دار العودة، [د.ت.]).

عطر الجزيرة وفنها الروائي، الذي لم يفقده العلاج الاسلامي شيئاً، بل لعله وظّفه توظيفاً انسانياً قريب الروح للمعنى الاسلامي، وقريب الدفاع عن موقف الانسان من الكون والله والانسان الآخر كما يفهمه الاسلام ويقره.

ثانياً: منابع الرواية العربية

١ ـ الشعر والرواية

الشعر ديوان العرب، هذه المقولة تعني اننا نبحث في هذا الشعر عن بلاغة العرب، ومهاراتهم اللغوية وفصاحة ألسنتهم، إلى جوار حسهم الموسيقي واستجابتهم الى الايقاع الموزون بأطر موسيقية محددة. وهي تعني أيضاً أن نبحث في هذا الشعر عن عادات العرب وتقاليدهم، ونماذجهم الخلقية والسلوكية، وأنماط الحياة التي تفرضها ظروفهم البيئية، وتطورهم الاجتماعي، بحيث يمكن لنا من خلال هذا البحث تصور الوان الفلسفات التي حكمت حياتهم وحكمت سلوكياتهم[٣٥]. وهذه المقولة تعني أيضاً أننا نبحث في هذا الشعر عن مكنون وجدانهم، كيف واجهوا أحداث الحياة، وكيف انفعلوا بها، وما هي القضايا الرئيسية التي طرحت نفسها عليهم، وكيف عبروا عنها، وبمعنى أوضح كيف اكتشفوا وجه الانسان وهمومه، وكيف صوروا هذا الوجه وعبروا عن همومه أيضاً. ولكن هذه المقولة أيضاً تعني أننا نبحث في الشعر عن أصداء الاحداث المحورية التي لعبت دورها الرئيسي في تشكيل كل هذا، واضفاء اللون المميز عليه.

والواقع ان هذا الشعر يفي بكل هذا وفاء كاملاً. وقد نجح البحث الأدبي في ان يصور لنا هذا الوفاء في كثير من الأحيان، ولكن ما زال حتى الآن عاجزاً عن كشف وفاء الشعر بباقي ما نريده منه ليكون بصدق ديوان العرب. فإن كنا نحس قصوراً في عطاء الشعر لنا، فالقصور هو قصور الدرس وليس قصور الشعر نفسه، لأن الدرس ركز اهتمامه بجوانب معينة طبقاً لفلسفة الدارس ومنهجه، وأغفل حتى الآن أشياء معينة بناء على قصور الأدوات، وضيق النظرة، ونقص في شجاعة أصحاب الدرس. فقد نجح الدارسون في كشف أوزان الشعر وموسيقاه، واسراره الجمالية وأسسوا علوم البلاغة العربية بناء على اكتشافاتهم النقدية[٣٦]. ونجح الدارسون أيضاً في رسم صورة كاملة للعادات العربية وللنماذج الخلقية ولأنماط الحياة. وتوصلوا إلى انواع المنهج الفكري الذي يتحكم في السلوكيات العربية من خلال استقراء النماذج الشعرية ودراستها. ولكن الدارسين لم يستطيعوا إلى حد كبير أن يكشفوا أوجه الانسان، وهموم الانسان الانسان، وارتباط هذا كله بوقع الاحداث المحورية المهمة في حياة الشاعر وقومه. فالصورة الى حد كبير تكتفي بالوجه الخارجي للمشكلات التي تواجه الشاعر دون ان تذهب الى عمق التجربة الوجدانية التي تمس الفرد من حيث هو فرد.

---

(٣٥) انظر: أمين، فجر الاسلام، وطه حسين، في الشعر الجاهلي (القاهرة، ١٩٦٢).

(٣٦) انظر: محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب (القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، ١٩٧٥).

ومن حيث هو عضو في جماعة ومن حيث هو إنسان آخر الأمر. وهم حين قسموا أغـراض الشعر الى نسيب ومدح وهجاء وفخر ورثاء أخذوا في الاعتبار الاغراض الاجتماعية العامة، وابتعدوا كـل البعد عن خصوصية العطاء الفني، وصدقه في التعبير عن تجربة ذاتية مرتبطة بتجربة الجماعة ومعبرة عنها في الـوقت نفسه. ونحن هنـا لا نلوم الشعر، انمـا نلوم الدراسـات الأدبية التي حـركتها أهـداف محددة وتصورات بعينها، لم يكن الكشف عن جـوهر الإنسـان من الأهمية فيهـا بالتصـور الكافي. ذلـك ان الفن القـولي كغيره من الفنـون خرج من عبـاءة المعبد، والفن القـولي العربي بـالذات ارتبط بـالمعنى السحري كما قلنا، وارتبطت الكلمـة المعبرة بمـا يفوق قـدرة الانسان، وكـان لا بد أن يـربط الدرس الأدبي للشعـر بالبحث في البـدايات الأولى للكلمـة الشعريـة، تلك البـدايـات السحـريـة المـرتبطة بالأسطورة القديمة. وقد وضع بـروكلمان يده عـلى هذا المعنى حـين قال «قبـل أن ينحدر الهجـاء الى شعر السخرية والاستهزاء كان في يد الشاعر سحراً يقصد به تعطيل قوة الخصم بتأثير سحري، ومن ثم كـان الشاعـر إذا تهيأ لاطـلاق مثل هـذا اللعن يلبس زياً شبيهـاً بزي الكـاهن»[٣٧]. وأول صور الشعـر كان الـرجز، والـرجز ارتبط بالطقس المعبدي ثم ارتبط بعد هذا بالفروض الدينية كالحج والفداء وتقـديم القرابـين ثم ارتبط بعد ذلك كله بالعمل والممارسـات الاجتماعيـة. ولم تكشف لنا الـدراسات صـورة هذا الارتبـاط في عمق الشعر وعمقه الانساني على السواء، وخير ما وصلت إليه هو رصد الظاهرة وتسجيلها. وقد كـان من الممكن لو تم هذا الكشف أن نفوز بمجموعة من الأعمال القصصية التي ارتبطت بهذا القول في تعبيره الديني أو الاجتماعي معاً. إلا أن الرصد كشف عن تغلغل الشعر في العمل الروائي العربي حيث أن مـا جاءنـا من الحكايـات القـديمـة ارتبـطت أحـداثـه بقـول الشعـر. ولعب الشعـر فيـه دوراً أكيـداً وفعالاً[٣٨]. . عند اسطورة الخلق القديمة كما جاءت بصياغتها العربية الأخيرة والشعـر يرد عـلى لسان آدم في رثاء هابيل حين يقتل على يد أخيه قـابيل. ثم تتـوالى الأشعار داخـل الحكايـات القديمـة عن الأنبياء والملوك والابطال على السواء. فهناك أشعار لقمان في موت النسور نسراً نسـراً، وهناك اشعـار على لسان هـود ويعرب وعـاد. حتى لقد أوردوا في قصـة تُبَّع الأوسط ٦٩٤ بيتـاً على لسـانه هـو غير الشعـر الـذي ذكـر عـلى لسـان من عـاصروه أو من تـأثـروا بجـزء من قصتـه أو بـاحـداث القصـة ومغزاها[٣٩]. وقفنا عند هذه الظاهرة في بحثين سابقين لنا، وخرجنا بنتائج عدة مهمة وهي:

أولاً: ان الشعـر عصب رئيسي في الأعمال الشعبيـة العـربيـة عمـومـاً، سـواء منهـا مـا يتعلق بالأحداث الاسطووية القديمة، أم الاحداث الملحمية التي عاشها ملوك شبه الجزيرة، أم ما يـدور في قصص أبطال الفتوة في الحكايات العـربية، أم في قصص أبـطال السيرة الشعبيـة في كل عصر وكـل زمان.

---

(٣٧) انظر: كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ج ١، ص ٤٥؛ اسماعيل، **المكونات الأولى للثقافة العـربية وتطورها**؛ نصار، **الشعر الشعبي العربي**؛ زكي، **الأساطير**، وعلي البـطل، **الصورة الفنيـة في الشعر العـربي حتى آخر القرن الثاني الهجري: دراسة في أصولها وتطورها** (بيروت: دار الأندلس، ١٩٨٠).

(٣٨) انظر: خورشيد، **في الرواية العربية: عصر التجميع**.

(٣٩) انظر: ابن منبه، **كتاب التيجان في ملوك حمير**.

ثانياً: إن ما دوِّن من هذه الحكايات في الكتب المختلفة يحوي اشعاراً مضافة ومزيدة على ما جاء في غيرها من الكتب وان الشعر ينسب إلى ابطال القصة كما ينسب إلى شعراء معروفين عاصروا الحدث، أو شاركوا فيه، أو لم يعاصروه أو يشاركوا فيه، انما هزتهم الحكاية فضمّنوها أو بعضاً منها في أشعارهم في عودة الى استغلال الموروث الشعبي استغلالاً رمزياً مرة ووعظياً مرة أخرى؛ وهو في كل مرة يعمق شعرهم تاريخياً ووجدانياً على السواء. .

ثالثاً: ان الكثير من الحكايات القديمة روي شعراً بعد ان روي نثراً، فيقف القاصّ عند جزء انتهى ليعيد روايته بالشعر ثم يستأنف روايته النثرية من جديد[40]. وهناك سيرة شعبية ما زالت كلها شعراً وهي السيرة الهلالية مما يحمل احتمالاً علمياً ان معظم هذه السير بدأت بالرواية الشعرية فيما يكون ملاحم شعرية تحكي قصة البطولات والمعارك التي دارت إما بين قبائل الجزيرة بعضها مع بعض، وإما بين قبائل عدنان وقبائل قحطان أي بين الشمال والجنوب، وإما بين الجزيرة ككل والغزاة الوافدين من الخارج كالأحباش والفرس والروم.

رابعاً: ان الشعر إما أن يكون مكملاً للحوار بين أشخاص الرواية وابطالها، واما ان يكون هو اساس الحوار الدائر بين الأبطال وخصوصاً في موقفين رئيسيين من المواقف الروائية وهما: موقف الانفعال الوجداني بعواطف الحب[41] وموقف الصدام والصراع السابق لمعارك السيوف والرماح.

خامساً: ان الشعر يدخل في مواقف حاسمة في السرد القصصي ليعكس المشاعر الداخلية للأبطال، ويقدم الانطباعات والانفعالات المصاحبة للحدث الخارجي مما يكمل الصورة الروائية ويعمقها، حتى لقد ذهبنا في بحث (التراث الشعبي في المسرح العربي) الى ان هذه الأعمال الروائية (كانت في الأصل قصصاً شعرياً كلها، ودخل عليها النثر متأخراً) كما ذهبنا إلى أن هذا الكم الشعري الهائل الموجود في القصص (يدل دلالة قاطعة على الوجود الفعلي للملحمة الشعرية العربية). والدارسون للفن الدرامي ينسبون تسلسل الأعمال الفنية إلى الأسطورة فالملحمة ثم إلى أنواع القول الأخرى من دراما ورواية وقصة، ومعنى وجود بقايا للملاحم الشعرية العربية يعني البداية الصحيحة للفن القولي الروائي، ويقول د. محمد صقر خفاجة في كتابه في **تاريخ الشعر اليوناني**[42] «إن أقدم الأساطير كان غناء شعرياً ثم ملاحم شعرية»، كذلك يقول أرسطو في **فن الشعر**[43] من الترجمة العربية: إن أساس الشعر الفني هو الملاحم الشعرية. وقد استطاع هوميروس في ملاحمه الشعرية

---

(٤٠) انظر: فاروق خورشيد، مقدِّم، «المقدمة،» في: **سيف بن ذي يزن. . .**، ط ٢ (القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، [١٩٦٧])، ج ١ و٢.

(٤١) انظر: حكاية مضاض ومي في: ابن منبه، المصدر نفسه.

(٤٢) انظر: محمد خفاجة، في **تاريخ الشعر اليوناني**، ص ٩١.

(٤٣) انظر: أرسطوطاليس، **فن الشعر**، مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد عن اليونانية، ترجمة عبدالرحمن بدوي (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٣)، ص ١٤.

العظيمة أن يكون النقلة الطبيعية بين فن الشعر المعبدي وبين الدراما التي خرجت من عبادة الملاحم والطقوس المعبدية القديمة معاً.

إذا كان هذا هو الأمر بالنسبة للشعر الوارد في المجمعات الروائية والمدونات القصصية التي اهتمت بالحكايات العربية القديمة وجمعها وتدوينها، وإذا كان الأمر اننا سنعتبر كل هذا الشعر شعراً شعبياً أضافه الرواة ونقلته الأعمال الفنية في تراكم فولكلوري طلبه السياق، أو طلبه الذوق الفني للمتلقي العربي، أو كان الأمر أننا سنعتبر أن المقطوعات الشعرية كانت الاصل الشعبي الذي نسج حوله القصاصون والرواة رواياتهم النثرية وقصصهم البطولية التي جمعت بين النثر التصويري والشعر التعبيري، فما الأمر بالنسبة للشعر الذي سمي بالشعر الغنائي، أو بمعنى أدق ما الامر بالنسبة لما جاءنا من شعر لا شك في ارتباطه باللغة الأدبية الرسمية ونسب إلى شعراء معروفين بقول الشعر، بدءاً بالمقطعات الصغيرة ووصولاً إلى المعلقات التي غدت الأصول التقليدية لفن الشعر العربي؟ سنلاحظ أولاً أن هؤلاء الشعراء عرفت لهم مقطعات شعرية قالوها كصدى لقصة من القصص العربي القديم وقد عددنا أبياتاً لشعراء مشهورين كأبي ذؤيب الهذلي وأمية بن أبي الصلت والنابغة الذبياني ولبيد وامرىء القيس نفسه في دراستنا السالفة الذكر. وقد لاحظنا في هذه الدراسة ان الشعر المنسوب إلى هؤلاء الشعراء إما جاء في كتب الحكايات العربية، واما جاء في دواوين هؤلاء الشعراء وقصائدهم المشهورة ومنها المعلقات. ولاحظنا أيضاً أن هذه الدواوين قد امتلأت بالإشارات الشعرية الى عادات قديمة ممارسة مرتبطة بجذور اسطورية لها دلالاتها على احداث متداولة ومعروفة اختلط فيها التاريخ بالفن القصصي. كذلك لاحظنا ان المعلقات في معظمها قصائد قيلت في أصداء معارك معروفة من أيام العرب التي ملأت كتب الأدب بحكايات طويلة مليئة بالنسيج الروائي والاحداث القصصية التي قد يكون بعضها مما عرف في التاريخ فعلاً. ولا بد ان يكون بعضه الآخر من اضافات الرواة والقصاصين الذين حفظوا هذه الأيام والمعارك القبلية وتداولوا حكاياتها. ولعل حرب داحس والغبراء التي وقعت بين عبس وذبيان تعكس بأيامها صورة لتأثر الشعر (الغنائي) بهذه الايام والحروب، فقد انتجت لنا معلقة عنترة بن شداد في تصويرها للعداء بين القبيلتين والحرب بينهما، وأنتجت لنا معلقة زهيربن أبي سلمى في الصلح بين القبيلتين ومحاولة رأب الصدع بينهما. ونضيف هنا انه إذا كانت الحرب أثرت على هذا الشعر فإن الحب أيضاً أثر فيه. فشخصية المتجردة زوجة النعمان خلفت لنا شعراً كثيراً وأثرت على شعراء عديدين، ويكفي أنها قدمت لنا معلقة عمرو بن كلثوم، ومعلقة النابغة، واحدة تهدد وتنذر، والثانية تعتذر وتتودد، غير القصيدة الطويلة للنابغة التي تعتبر أروع قصيدة غزلية عرفها الشعر القديم، وهي القصيدة التي اغفلها النقاد فلم يجعلوها بين المعلقات لشدة صراحة بعض صورها. ووراء كل هذه المواقف التي انتجت هذا الشعر حكايات وقصص بعضها بقي مجرد أخبار، او ظل في حدود قصص الفتوة التي تحكي عن الفتاك والصعاليك والمجان، لكن بعضها تحول تدريجاً إلى أعمال روائية كاملة وضخمة كسيرة عنترة بن شداد التي ترتكز أساساً على معارك عبس وذبيان ومعلقة عنترة وسيرة الزير سالم التي ترتكز أساساً على حرب البسوس بين بكر وتغلب التي ظهر أثرها في شعر المهلهل وامرىء القيس، ثم قدم لنا بدايات تغريبة بني هلال والسيرة الهلالية.

نحن نتحدث عن الشعر لا عن الدراسات التي غلبت به، فالشعر ثري بدلالته على اصول القصة العربية القديمة وتأصلها في الموروث العربي الشعبي والذاتي على السواء، أما الدراسات فيلخصها قول د. محمد مندور في كتابه **فن الشعر**: «فالأدب العربي الفني لم يعرف من فنون الشعر المدونة في الآداب العالمية غير فن واحد هو الفن المعروف باسم (الشعر الغنائي) اي شعر القصائد»[٤٤]. وهذه المقولة هي جماع دراسات البلاغيين القدماء ورواد عصر النهضة وصولاً الى د. محمد مندور في اواسط هذا القرن. ومعنى هذا ان نظرة الدارسين والنقاد لم تشغل إلا بما شغلت به الحكومة الأدبية القديمة نفسها به من الظواهر الخارجية لهذا الشعر، ليشرف القول وتتم معالم الفصاحة ولتتلاءم صور الأغراض الشعرية مع مقتضيات الحال العامة. أما الشاعر نفسه، وموروثه الثقافي الفني، وما حملته قصائده من إحالات إلى هذا الموروث، بما يعكس حاله وتجربته الوجدانية، فتأخر البحث فيه تأخراً طويلاً أدى الى مقولة خلو الأدب العربي من فن القصة. بينما نحن نرى الآن أن فن العرب الأول أو شعرهم كان الدلالة الحاسمة على وجود هذا الفن الروائي القديم، وعلى تأثيره في القائلين في فنون القول الأخرى، وفي دخوله دخولاً عضوياً كاملاً في تجديد الشعر الذي هو ديوان العرب، والذي هو انعكاس لفنهم القصصي والروائي، وما تم تداوله من أعمال فنية من أعماق التاريخ ومن المعبد القديم وحتى ظهور المعلقات التي حددت فن القصيد الشعري.

وإذا كان القرآن الكريم نفسه امدنا بدليل وجود الحكايات القديمة والروايات المعروفة والمتوارثة عن الشعوب البائدة والاديان السماوية السابقة للاسلام، وإذا كان الشعر الذي هو ديوان العرب أمدنا بدليل وجود الحكاية الشعبية والتاريخسطورة العربية وبقايا اساطير التفسير والتعليل وأصداء الايام والملاحم العربية القديمة، بما يثبت لنا وجود الفن الروائي العربي ضارباً بجذوره في عمق التاريخ العربي القديم، فما هي معطيات هذا الفن الروائي؟

٢ ـ المعطيات الروائية العربية القديمة

إذا استعرضنا ما تم وصوله الينا من خلال المصفاة الاسلامية الضخمة التي لم تسمح الا بمرور ما يتفق وذوقها العام، والتي قطعت كل ما يتعارض مع التعاليم الاسلامية والفكر الاسلامي أمكننا حصر ما تم في الأدب العربي القديم من إبداع روائي في محاور عدة، مع ضرورة أن نضع في الاعتبار أن ما وصلنا تمت صياغته باللغة العربية التي سادت الجزيرة كلغة رسمية وأدبية معترف بها، وأن الأصول الأولى لهذه الحكايات جرى التداول بها بأكثر من لغة وبأكثر من لهجة من اللغات واللهجات التي سادت الجزيرة منذ مطلع التاريخ. لكن الرواة وهم اسلاميون بالدرجة الأولى قدموا عطاءهم هذا باللغة التي فرضها القرآن وهي لغة المعلقات ولغة الشعر الذي سبق ظهور الاسلام مباشرة. وهذه المحاور هي:

---

(٤٤) انظر: محمد مندور، فن الشعر، المكتبة الثقافية، ١٢ (القاهرة: دار القلم، [د.ت.]).

أ ـ قصص الجنوب

ونحن نعني بها تلك الروايات التي صنعت حول ملوك اليمن الحميريين التبابعة وحول غزواتهم وفتوحاتهم وأبطالهم؛ فقد كانت اليمن أرض حضارة راسخة، كانت زراعة وأرض سدود وعمران وأرض قصور وحدائق، وكانت في الوقت ذاته أرض تجارة وغزوات. فليس من عجب إذن ان تجد القصة مجالاً رحباً فيها، وأن يتناقل الرواة هذه القصص حتى يأتي عصر التجميع فتدوّن ويحفظها لنا الأدب العربي حتى اليوم بعد أن مرّت بالصياغة الاسلامية على يد محمد عبدالملك بن هشام. وسنلاحظ أن ابن هشام روى عن اسد بن موسى وهذا روى عن ابي ادريس ابن سنانة، وان هذا روى عن جده لأمه وهب بن منبه. فابن هشام هو الصياغة الاسلامية الأخيرة لسلسلة من الروايات تمتد حتى وهب بن منبه وهو مصدر مهم من مصادر القصص العربية القديمة. ويقف في تاريخ الحكايات العربية وقفة شامخة لا يدانيه فيها الا زميله عبيد بن شرية الجرهمي راوي أخبار ملوك اليمن إلى معاوية بن أبي سفيان، والا زميله كعب الأحبار الذي ملأت حكاياته كتب التاريخ والتفاسير والأخبار[٤٥]. وهذه الحكايات تحكي تاريخ اليمن وتواريخ ملوكها ابتداء من يعرب بن قحطان بن هود النبي، في هجرتهم من أرض بابل حتى أرض اليمن (قال وهب: وردت يعرب أرض اليمن) قال وهب في التيجان (ص ٤٠) من طبعة مركز الدراسات اليمنية: اسم (يعرب) يمن ولذلك قيل أرض يمن وأقام يعرب بها يغرس الثمار ويجري الانهار. وكان يعرب اول من قال الشعر ودوّنه وذهب به في جميع الأعاريض ومدح ووصف وقصّ وشبّب فتعلم منه أخوته وبنو عمه حتى وصل الامر الى المتعرّبين ببابل عاد وثمود وطسم وجديس وعملاق ورائش فاستطابوا الشعر وخف على ألسنتهم وراموا قوله فنسج لهم قوله). ومن هذا النص يتضح الهدف القبلي وراء هذه الحكايات، فيعرب هو اليمن وهو صاحب اهم تراث للعرب وهو الشعر. ولم يقل النص بأي لغة قال يعرب الشعر ووزنه، فهذا يضيع في ثنايا الحكاية الشعبية، ولكن المهم أن يثبت هذا الفضل ليعرب، ثم يغار عاد من يعرب فيسير بقومه الى اليمن، وتبدأ المعارك الأولى بين هود ويعرب من ناحية، وبين عاد الأولى من ناحية أخرى ليقدم لنا القصاص تفسيراً روائياً لقصة عاد التي ورد ذكرها في القرآن الكريم: ﴿ألم تر كيف فعل ربك بعاد إرم ذات العماد﴾. وحكاية عاد مع هود طويلة ومتشابكة ومليئة بالحروب والكوارث والشعر أيضاً، ومن خلال هذه المعارك نتعرف على (الامم البائدة) وقصصها: طسم وجديس في اليمامة، وثمود في مأرب، وهروب بني يافث الى أرض أرمينية (وما خلفها من الأرض وما والاها، وهربت القوط والسكس والافرنج وهم بنو عرجان بن يافث ولحق بهم أخوتهم الصقالب بنو عرجان بن يافث) فهذا أمر معارك الشعوب المهاجرة من اليمن وكيف غلبت على أمرها فزحفت بعيداً عن اولاد سام، فهرب اولاد يافث الى الشمال. أما أولاد حام فقد خرجوا الى الشام (قال وهب: وكان قد تملك بيت المقدس وملك الشام نمرود بن كنعان بن ماريع بن

---

(٤٥) انظر: ابن منبه، كتاب التيجان في ملوك حمير؛ عبيد بن شرية الجرهمي، أخبار اليمن وأشعارها وأنسابها (حيدرآباد، ١٣٤٧) وهو موجود بذيل كتاب التيجان في ملوك حمير لأبي محمد عبدالملك بن هشام، وابن هشام، السيرة النبوية لابن هشام.

كنعان بن حام بن نوح، وانه زحف الى بيت المقدس). فأولاد سام في اليمن، وأولاد حام في الشام واولاد يافث في ارض أرمينية وما والاها الى الشمال والمعارك تدور بين هذه الشعوب على أسس عرقية وعصبية جنسية، وما دامت البطولة معقودة لليمن وملوكها فنحن في سلسلة من القصص عن بطولات أولاد يعرب بن عبد شمس الذي فتح بابل والشام والنيل «فنزل عليه فدعا أهل مشورته. ثم قال لهم إني رأيت ان ابني مصراً بين هذين البحرين يكون صلة بين المشرق والمغرب فانه يلجأ إليه أهل المشرق والمغرب. قالوا له: نعم الرأي أيها الملك. فبنى المدينة وسميت مصر». إن حمير مضى (يطأ الامم ويدوس الارضين وامعن في المشرق أبعد من يأجوج ومأجوج الى مطلع الشمس). فالحرب حرب امة تفتح العالم المعروف وتهزم اولاد حام في مصر والشام والحبشة، وأولاد ارم بن يافث في بلاد الشرق والشمال. وتنقل ثمود إلى شمال الجزيرة وتغزو مطلع الشمس ومغربها على السواء. وهذا الغزو يتكرر في ملك سبأ وعبد شمس وحمير وشمر يرعش والصعب ذي مراثد أو ذي القرنين العربي. وسنلمح في هذا استكمالاً لاشارات عن قوم عاد وثمود وطسم وجديس وحكاية ذي القرنين، الذي يتقدم القاص العربي في حكايته ليقدم نموذجاً عربياً للشخصية الأسطورية العالمية التي عرفت بذي القرنين واستمدت عند معظم الشعوب من الاسكندر الأكبر الغازي الاغريقي، وذهب معظم المفسرين إلى أنه هو المقصود بالآيات القرآنية. ويتقدم القاص العربي هنا ليقدم شخصية يمنية حميرية تقابل الخضر وتفتح العالم حتى تبلغ شروق الشمس، ثم تغزو مغرب الأرض حتى مغرب الشمس فيفوز الخضر بالحياة الدائمة حين يغتسل في عين الحياة، ويموت ذو القرنين رغم ملكه وجاهه كأي انسان كتب عليه الموت قدر الحياة الدائم. فليست المسألة سرد الأحداث، وإنما العمل القصصي يتقدم بمضمونه الانساني الى جوار تقدمه بحدثه المثير المليء بالمغامرات وحكايات المردة والسحرة والغيلان وحروب الجن ووصف دنيا العجائب التي يعبرها الأبطال في فتوحاتهم المختلفة. وسط هذا كله تدخل حكايات الحب والغيرة كقصة مضاض ومي، وحكايات التيه والضياع كقصة الجرهمي التائه. ونحن في الحقيقة أمام مزيج من العطاء القصصي التاريخي والاجتماعي المرتبط بالبقايا الأسطورية. وتغلب أسطورة المكان بشكل واضح على قصص هذه المجموعة اليمنية، فلا يترك اصحاب هذه القصص مكاناً الا وارجعوا اسمه إلى حكاية كاملة يمتزج فيها الخيال بالأسماء التاريخية بالأبطال الروائيين[٤٦]. وتكفي مراجعة قصة الجرهمي التائه في عودته الى مكة لنقف على مثل واضح لاهتمام الكتاب بالمكان اهتماماً رئيسياً. ويشمل المكان، الجبال والمدن والقصور والآبار والغدران، كما يشمل أيضاً أماكن اثرية لعلها مقابر قديمة لملوك اليمن يديرون حولها الحكايات ويقولون فيها الشعر، ولعل ابرزها حكاية مقبرة شداد بن عواد وأبنائه، وما كتب على الألواح المعلقة فوق توابيتهم. وترتبط هذه الأماكن بالكنوز المدفونة، والثروات التي يبحث عنها اللصوص المغامرون، والطلاسم السحرية التي وضعت لحماية هذه الكنوز ومنعهم من اقتحام القبور مما يوشك أن يكون قريباً من المقابر الفرعونية القديمة.

ونحن في الحقيقة أيضاً أمام مزيج من المعارف التاريخية والجغرافية والاجتماعية التي تمتزج فيها

---

(٤٦) انظر ايضاً: الهمذاني، الإكليل.

الحقيقة بالخيال، وهذه المعارف لا تتعلق بالجزيرة وعاداتها وأماكنها وجغرافيتها وحسب، وإنما هي تمتد لتحاول أن تشمل العالم القديم كله. فنحن نرى عادات التنجيم والعيافة والزجر، كما نلمح الفال الطيرة، وضرب القداح عند هبل، والرحلة الى الكهنة من مفسري الأحلام، ورجم المرأة الزانية في حكم لقمان وتقاليد دفن الموتى، والطواف بالكعبة، وبناء الأرصاد لتسكن الريح، والرحلة في البحر ومخاوفها. . .[٤٧] والرحلة في الصحراء وأخطارها، والصيد، ومقاتلة الوحوش. ونحن الى جوار الشعر نحظى بطائفة كبيرة من سجع الكهان، وحروب الجان والملائكة والمردة وانساب الخيل وكرام الابل.

ونحن نرى في الوقت نفسه حديثاً عن رجال الغابات وعن الناس الذين لهم آذان الحمير، أو الذين يعيشون كالقرود فوق الأشجار، والعراة في مغرب الشمس الذين لا يفقهون شيئاً مما يجري حولهم. والأرض المتجمدة عند نهاية العالم، والعين الحمئة التي تغرب فيها الشمس، والقصر الذي يقف فوقه اسرافيل انتظاراً لساعة النفخ في الصور، وامم السند والهند والاحباش والسودان والمغرب، وكنوز الأرض من جواهر وذهب ونحاس، والفنارات التي تضيء بالليل لهذه السفن. وتصل بعض المعلومات الى حد الحقيقة كقوله ان حمير هزم الاحباش على النيل فتتبعهم حتى بلغ بهم الى البحر المحيط من المغرب، فأذعنوا وأجرى عليهم اتاوة يؤدونها كل عام، فدرب الحبشة في غرب الارض سبعة أشهر في سبعة أشهر. ثم رجع عنهم على النيل الى مصر فتزود من مصر[٤٨]. آخر الأمر إن هذه المجموعة من المعلومات اثرت بعد هذا في كتب التاريخ وكتب الرحلات وكتب وصف البلدان، فامتلأت هذه الكتب بالكثير مما جاء في الروايات العربية مما بعضه حقيقي وبعضه من وَهمَ الخيال واختراعه، وبعضه مما أوحت به حرفية العمل الروائي، وما يتطلبه من إثارة واغراب لشد انتباه المتلقي وإمتاعه. . وقد ضج ابن خلدون من هذه المعلومات التي يخرج بعضها من سياق المنطق والعقل والتي امتلأت بها كتب المؤرخين الكبار قبله، وأخذ على هؤلاء المؤرخين تصديقهم لما جاء في هذه الروايات من حكايات ومعلومات[٤٩]. وقد فات ابن خلدون كما فات المؤرخين من قبله ان هذه المعلومات لم ترد في سياق المعلومة العلمية. وانما هي جاءت ضمن هذه الاعمال الروائية التي يباح فيها الاختلاق والكذب العلمي طالما اقتضى هذا السياق الفني للعمل الروائي[٥٠]، وليس ذنب هؤلاء المؤلفين الروائيين ان اعمالهم الروائية عوملت باعتبارها وثائق تاريخية أو علمية يستشهد بها ويقتبس منها. وأوقع الجميع في هذا الحرج التزام الروائيين القدماء باطار فني ثابت هو توثيق القول بذكر من نقل عنهم من رواة مما اشتبه بالمنهج العلمي الذي التزم به علماء الحديث ورجال الاخبار في توثيق

---

(٤٧) انظر: ابن جبير، عجائب الهند؛ محمد بن جزي الكلبي، رحلات ابن بطوطة، وأبو الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد (بغداد: المكتبة العصرية، ١٩٣٨).

(٤٨) ابن منبه، كتاب التيجان في ملوك حمير.

(٤٩) انظر: ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون.

(٥٠) أو جاءت في سياق السرد الروائي لأخبار التاريخ، حيث تمتزج روح القص والابتكار بالحقيقة المعروفة.

الاحاديث النبوية، أو الاخبار التاريخية. وقد فات الجميع ان هناك فرقاً جوهرياً بين الاطار الروائي المستند الى النقل عن راوٍ وبين المنهج العلمي المعتمد في توثيق المتن بتوثيق السند. ففي الحالة الأولى يذكر الراوي الجديد اسم الراوي الروائي السابق له، ومعروف أن الراوي الشعبي هو بذاته مؤلف النص الذي يقدم، بمعنى أنه يتصرف دائماً في روايته الجديدة بما يلائم روح العصر وذوقه، وبما يقتضيه السياق المروي في تفاعله مع جمهور المستمعين من تغيير أو حذف أو اضافة، وكذلك بما توحي به الاحداث الاجتماعية والسياسية المعاصرة من اسقاط سياسي أو اجتماعي على ابطال العمل الروائي القديم بحيث تصبح الرواية الشعبية الجديدة متكاملة ومتلائمة مع عصر الراوي وذوق العصر واحداث العصر وادواته الفنية الروائية المتطورة. فذكر الراوي الجديد لمن نقل عنه روايته أو حفظها عنه، تحديد النسخة الشعبية التي أخذ عنها، فغيرها من النسخ تخالفها بالقطع، وغير إسناده من الرواة قد جاء بها بطريقة تخالف الى حد ما من حفظها من الرواة الآخرين. ويلجأ القصاصون الى جملة معروفة فحين يضيف صياغته الجديدة يذكر عبارة (قال الراوي) قبل حديثه، وحين ينقل نقلاً حرفياً عمن سبقه من رواة يذكر اسم من نقل عنه فيقول (قال وهب) مثلاً أو قال (ابن اسحق) أو قال (كعب الاحبار) ليؤكد أن ما ذكره بعد هذا تقع ملكيته الفنية لهذا الراوي الذي نقل عنه كما تقع مسؤوليته الفنية عليه أيضاً. وقد وضح هذا في رواية ابن هشام عن وهب في كتاب **التيجان**، كما وضح أيضاً في روايته عن ابن اسحق في كتاب **السيرة النبوية**. ففي الكتابين معاً تتضح الصياغة الاسلامية الأخيرة للنص على يد ابن هشام. كما تتضح الأجزاء المروية عن الكاتبين الروائيين اللذين نقل عنهما نقلاً قصصياً في كلا الكتابين. ويغدو هذا أكثر وضوحاً حين يناقش ابن هشام جزئية أوردها أحدهما أو يقدم بديلاً عنها رواية أخرى لهذه الجزئية من راوٍ آخر، بينما الأمر في الحالة الثانية تأكيد لدقة الحديث أو الخبر بذكر المصدر السابق في الرواية لتأكيد معاصرته لمن روى عنهم وصدقه في الرواية[٥١]. وليس الأمر في حالتنا هكذا. ولو ان المؤرخين عاملوا هذه النصوص الأدبية من هذا المنطلق لوفروا على أنفسهم الكثير من الاتهامات ومنها اتهام ابن خلدون لهم. كما أن الحكومة الأدبية لو نظرت إلى الأمر من هذه الزاوية لتأكدت انها تحاكم الفن بمعيار العلم وان هذا خطأ، وان ما سموه بالاسرائيليات وما وجهوه من تهم الى الرواة، قام أساساً على انهم يتوقعون منهم إخباراً علمياً، بينما هم يقدمون في الحقيقة روايات فنية ذات رسالة أخرى تماماً.

ونحن نجد أنفسنا نتيجة لهذا أمام أعمال جمعت بين مواد من أكثر من مرحلة تاريخية، ومن أكثر من بيئة من البيئات العربية. فتعاقب الرواة، واحساسهم بالحرية الكاملة في الاضافة والخلق الجديد، خلق لدينا ما يسمى بالتراكم الفولكلوري في النص. وهو تلك البقايا التي استمرت في النص من إضافات عصر وراوٍ، وإلى إضافات عصر وراوٍ، وتدل على هذا العصر وتترك صوراً من ملامحه في النص المستمر والباقي. وسنجد شاهداً على هذا من حكاية وهب عن ولاية حمير إذ يتحدث عن اخراجه لثمود من اليمن «فأنزلهم آبلة من أرض الحجاز فعمروها من آبلة إلى ذات الاصاد إلى اطراف جبل نجد»، ثم يضيف لنا القصاص نهر ذات الاصاد ثم يقول: «وفي ذات الاصاد كان السبق بين

(٥١) انظر: خورشيد، في الرواية العربية: عصر التجميع.

قيس بن زهير العبسي وحذيفة بن بدر الفزاري، وفيها حبس فرس زهير داحس فقال في ذلك قيس شعراً»[٥٢] ثم يورد شعر قيس. فالقفز هنا بين زمن حمير وزمن قيس بن زهير، والقفز أيضاً بين اليمن والحجاز استدعته جملة في السياق، واستدعت معه ذكر أيام العرب وحروبهم، وحرب داحس والغبراء وشعر قيس في واقعة من وقائع هذه الحرب. ونميل الى الظن أن وهب بن منبه لا علاقة له بهذا الجزء من السياق القصصي، وإنما هو إضافة راوٍ جاء بعده أو اضافة ابن هشام نفسه الذي كانت ايام العرب جزءاً من ثقافته القصصية أيضاً. وهذا الانتقال في الزمان والمكان لا علاقة له بالحقائق التاريخية، وانما له علاقة بالحافظة الروائية والموروث القصصي عند مؤلف الحكاية أو راويها الأخير. والشواهد على مثل هذا كثيرة جداً، ففي الحديث عن قبر عاد واكتشافه تقفز إلى الحديث عن اللصوص الذين حاولوا اقتحام قبره، وهذه الاضافة تأتي بنص صريح على القصد القصصي منها اذ جاءت بعنوان «قصة المغارة التي فيها شداد بن عاد والصعاليك الثلاثة حين دخلوها وما جرى عليهم»[٥٣]، والعنوان نفسه له دلالة على اضافة قصاص قال لمن روى القصة الأولى. وجاء في الهامش (قصة المغارة فيه مزيدة من ل) مما دل على أنها وجدت في نسخ من الكتاب ولم توجد في نسخ أخرى، أو بمعنى آخر رواها راوٍ للقصة العامة وأغفلها راوٍ آخر. كما أن النص ينسبها بوضوح الى مصدر جديد إذ هو يعود بها إلى عبيد بن شرية الجرهمي الذي يقول (حدثنا شيخ من أهل اليمن بصنعاء عام الردة وكان معمراً عالماً بملوك حمير وأمورها قال لنا) ثم يسرد القصة، فالإضافة هنا اسلامية وتمت بعد عام الردة. واضافة القصة أمر طبيعي لعمل يتجه إلى الرواية أساساً لا إلى التاريخ. وهذه الظاهرة متكررة وموجودة في التيجان وفي أخبار ملوك اليمن وفي السيرة النبوية على السواء. وهي من الكثرة بحيث تكفي الاشارة اليها هنا. إلا أنها تؤكد وجود الرواة المتتابعين لهذا العمل القصصي، ووجود اضافتهم وتحويراتهم في العمل الروائي. ولعله يجدر بنا أن نضيف عبارة وهب عند حديثه عن غزو حمير للمغرب إذ يقول: «ثم مصر في المغرب حتى بلغ إلى البحر المحيط ثم أجرى على القبط الخراج» فكلمة الخراج هنا إسلامية لا شك، فقد كان يستعمل قبل هذا كلمة الاتاوة للدلالة على المعنى نفسه.

هذه الحكاية إذن صورة للأدب الروائي العربي القديم من حيث المنهج ومن حيث الموضوع ومن حيث المضمون الفني أيضاً إلا أنها صورة لهذا الأدب في شكله الشعبي المتداول مشافهة، وأول تدوين له تم في عصر التجميع وعلى يد مجموعة إسلامية لا شك ان ابن هشام في رأسها. وهي كما قلنا مواجهة عنصرية بين الساميين من أبناء الجنوب وبين غيرهم من شعوب الأرض من أولاد إرم بن يافث بن نوح وأولاد حام بن نوح، تحكي أخبار غزواتهم لهذه الشعوب وانتصارهم عليها، وهي بهذا تسجيل روائي شعبي للتاريخ العربي القديم ولبقايا ما صاحبه من أساطير وملاحم وحكايات تقبل من باب العمل الدرامي الكامل كما في قصة ذي القرنين وقصة مضاض ومي وغيرهما كثير. وهو نمط من التأليف درج عليه الروائيون العرب في تجميع الاعمال القصصية في إطار واحد، يسمح بالاستطراد والحشو والرجوع والعودة نشاهده في ألف ليلة وليلة مثلاً، كما نشاهده في صياغة ابن

---

(٥٢) انظر: ابن منبه، كتاب التيجان في ملوك حمير.

(٥٣) المصدر نفسه، ص ٧٤ وما بعدها (طبعة صنعاء).

المقفع لحكايات الحيوان في **كليلة ودمنة** وقد استدعت هذه الروايات وسمحت بها آيات القرآن التي تحدثت عن هؤلاء الأبطال القدماء، وما يستمد من تاريخهم من عبر، وعن الأنبياء الذين جاؤوهم برسالة السماء وما دار بينهم وبين هذه الشعوب من احداث او عن الامم والشعوب البائدة. وهذا الاستدعاء الاسلامي أوجد الصياغة الاسلامية الأخيرة لهذه الحكايات، وان كانت هذه الصياغة سمحت للكثير من بقايا الأسطورة القديمة أن تترك آثارها وبصماتها على هذه الأعمال القصصية الملحمية. كما سمحت بظهور آثار يهودية ومسيحية كنوع من التراكم الفولكلوري المألوف في الأعمال الشعبية الروائية. إلا أن الهدف منها ليس هدفاً دينياً بالدرجة الأولى، وانما هو هدف عنصري كما قلنا، يريد أن يثبت فضل الجنوب في مقابل الفضل الذي ناله الشمال بنزول الرسالة الاسلامية فيه، وانعقاد البطولة المطلقة فيها لمحمد (ص). ونحن نسوق دليلاً على هذا ما جاء في حديث معاوية مع عبيد بن شرية الجرهمي(٥٤) إذ يأخذ عليه معاوية الاشادة بذكر اليمن وقحطان وتجاهل أخبار الشمال وعدنان فيقول معاوية: «حدثني يا عبيد كيف كانت الجاهلية باليمن ولم يكن لبني معد بن عدنان معهم ذكر ولم يظفروا منها بطائل؟ قال: يا أمير المؤمنين، ومثلك يجهل هذا؟ وانما كانت معد بالأمس، وكانت اليمن وملكت ولم يكن معد ولا عدنان ولا اسماعيل، وانما اليمن من ولد هود واسمه بالسريانية عابر وبينه وبين ابراهيم عليه السلام ثمانمائة سنة، وعاش صلوات الله عليه مائتي سنة، وقيذار عاش مائة وأربعين سنة، ومضر من ولد قيذار بن اسماعيل بن ابراهيم فكيف حتى ولد عدنان ومعد ونزار ومضر، وكيف حتى شعبت الآثار وانتشروا في البلاد». فمعاوية كشمالي يدهش لعصبية عبيد في ذكر ملوك اليمن دون ملوك الحجاز، وقحطان دون عدنان، وعبيد يؤصل التاريخ ويذكر ان هذا الحديث انما هو روايات عن ملوك سبقت بزمان عدنان وأولاد عدنان. ويؤكد المعنى العنصري قول معاوية في الحديث نفسه «وبلغني عن حمير وسيرها في البلاد وملكها في مشارق الأرض ومغاربها وكيف كان ذلك تسخر العرب والعجم».

فالحكايات اذن عن تفوق اليمن كمكان، وتفوق الساميين أولاد هود بن سام الذي سبق أبناء الشمال بمئات السنين على أولاد حام ورام مصر، وعلى ملوك الشمال من بطون سام الأخرى. ويهمنا أن نثبت هنا أن القصص اليمني هذا كان نوعاً من الملاحم التي تشيد بأبطال اليمن القدماء ومعاركهم. وأن هذه القصص وصلت في محتواها الفني الى مرحلة قريبة من مرحلة الدراما من حيث معالجة موقف الانسان من القدر، وقسوة تحكم القوى الغيبية في مصير الانسان، وعبثية الحياة تحت ضغوط هذه القوى. وأنها وصلت في شكلها من حيث الصياغة إلى مستوى من التعبير بالحوار والسرد والمونولوغ الداخلي ووجود المقدمة والحبكة والنهاية الى حيث اقتربت من تكوين شكل روائي فني شبه متكامل وخاص بها(٥٥). . وأنها وصلت بكمّ الشعر الذي احتوته، والذي استخدم في الحوار والتعبير عن الأشجان، وفي السرد القصصي الى مرحلة الملحمة الشعرية التي فقدنا أصلها المتكامل، وبقيت لنا منه هذه البقايا المتفرقة في أجزاء القصص المختلفة. ولهذا فقد حظيت بعناية الكتاب، وظهرت في كتب عدة بعضها يحكي التاريخ القصصي لليمن بذكر ملوكها ومغامراتهم، وبعضها يعنى بذكر تاريخ اليمن عن طريق ذكر قصورها وما تبقى من مدائنها ومبانيها، وبعضها يعنى بذكر تاريخ

---

(٥٤) ابن شرية الجرهمي، **اخبار اليمن وأشعارها وأنسابها**، ص ٣٢٦ (طبعة صنعاء).

(٥٥) انظر: خورشيد، **الجذور الشعبية للمسرح العربي**.

اليمن عن طريق التركيز على تفسير ما ورد من إشارات قرآنية عنها. . ولكننا ولا شك أمام كمّ هائل من القصص يحتاج إلى دراسة فنية نقدية، كما يتطلب من كتّاب الرواية والقصة والمسرح الالتفات لخلق البعد العربي في أعمالهم القصصية والدرامية ان لم تصل بهم الى عهد الاسطورة العربية القديمة، فهي تطرق لهم ومعهم أبواب هذه الاسطورة من باب العلاج الفني القديم لها.

ب ـ قصص الفتوة

ونعني بها قصص الحروب التي استعرت قبل الإسلام بين القبائل العربية المختلفة في صراعها على المال والماء والقوة. وهذه المعارك عرفت باسم أيام العرب، وامتلأت بها كتب الأدب، وأوردها الاصمعي وأبو عبيدة معمر بن المثنى وهشام الكلبي، وعنهم وعن غيرهم نقلت كتب الأخبار والأدب بعد ذلك[٥٦]. وعلى الرغم من أن الرسول (ص) نهى عن حديث الجاهلية إلا أن أخبار هذه الأيام تسللت مع تسلل الشعر الجاهلي إلى كتب الأدب والتاريخ التي ألفت في العصور الاسلامية. ولا نستطيع أن نجد كتاباً من كتب الأدب والتاريخ يخلو من ذكر يوم أو آخر من الأيام لما جاء فيها من شعر الشعراء المعروفين ومنهم أصحاب المعلقات، ولما لها من دور بارز في فهم هذا الشعر وإدراك أسباب انشاده وقوله. ولعل الرسول الكريم (ص) يعني بالنهي عن أحاديث الجاهلية أخبار هذه الأيام بالذات، فإنها سجل للعداوات القائمة بين القبائل والبطون للقبيلة الواحدة. وهي في الوقت ذاته تذكرة دائمة بعادات وثنية وجاهلية جاء الاسلام ليقضي عليها وينتزعها انتزاعاً من نفوس العرب المسلمين. وسنلاحظ أن القرآن رغم ذكره لأخبار الشعوب البائدة وقصص الأنبياء لم يتعرض لهذه الأحداث التي ملأت الجزيرة العربية بقرقعة السلاح وايقاع الشعر وسمر الرواة للمتحلقين حولهم في مضارب الخيام. يقول النويري: «قيل لبعض الصحابة رضي الله عنهم: ما كنتم تتحدثون به إذا خلوتم في مجالسكم؟ فقال: نتناشد الشعر ونتحدث بأخبار جاهليتنا»[٥٧] فالأيام اذن لم تكن مجرد أخبار لأحداث، وإنما كانت مجال مذاكرة وحديث اذا خلا بالناس المجلس، وهي كالشعر في المنادمة والامتاع وحسن المسامرة. والناس لا يتسامرون بأخبار من قتل ومن حارب ومن هزم أو فاز، وإنما هم يتسامرون بالحكايات والقصص المبنية على هذه الحوادث والأخبار. وقد عامل رجال الأدب والأخبار هذه الأيام معاملة الأخبار التاريخية شأنهم في هذا شأن كل ما اتسم بالحديث عن الماضي، فأدخلوها في دنيا الأخبار واخرجوها من دنيا القصص، على الرغم من أنه من الواضح أنها أعمال مروية، وقصص تحكى مبنية على وقائع معروفة، ولكنها ليست الوقائع بحقائقها التاريخية وحسب، وإنما هي الوقائع بما أضاف إليها القصاص من اضافات روائية ومن شعر ومن عطاء فني خالص. وشاهدنا على هذا ما يذكره الرواة، وما تذكره كتب الأدب من ايراد (وقعة طسم وجديس) بين أيام العرب. فهما معاً من الشعوب البائدة، والقصة قديمة والواقعة موغلة في التاريخ فطسم (بن لاوذ بن ارم بن سام بن نوح) وجديس (بن عابر بن ارم بن سام بن نوح) وهم العرب العاربة. ولا يعرف أحد بم كان

---

(٥٦) انظر: ابن النديم، الفهرست.

(٥٧) انظر: احمد بن عبدالوهاب بن محمد النويري، نهاية الارب في فنون الأدب، ط ٥، ج ١٢.

يتحدث طسم ولا جديس، لعلها اللغة الحميرية القديمة، ولعلها اللغة المسمارية، ولكنها ليست لغة الأدب في العصر الاسلامي، أو بمعنى آخر ليست لغة قريش الأدبية المتعارف عليها. فإذا ما قرأنا هذه القصة في كتب الأخبار والأدب وجدنا أنفسنا أمام قصة صيغت عربية فصيحة، من حيث التراكيب اللغوية، ومن حيث التراكيب البلاغية، ومن حيث التراكيب الشعرية في آن واحد. والقصة تجمع بين السرد والحوار الذي يصل بايقاعه في أحيان كثيرة إلى مرتبة سجع الكهان؛ وكأن كاتب القصة أراد أن يقترب من روح اللغة الأدبية في هذا العصر السحيق. ثم هي تستعمل الشعر في مواطن الإثارة والحكمة. والأحداث في القصة متتابعة وفي قمة التشويق زوج وزوجة اختلفا حول أيهما يحضن الولد بعد أن طلق الزوج زوجته فيحتكمان الى الملك، فيحكم حكماً جائراً وغريباً بأن يكون الولد في غلمانه هو، فهجته الزوجة بشعر تندد بظلمه، فغضب الملك وكان من طسم «واقسم أنه لا تهدى عروس في جديس لبعلها حتى يكون هو الذي يبدأ بها قبل زواجها»، الى أن افترع عروساً لم ترض بهذا الذل فخرجت إلى قومها تحرضهم وتوقظ نائم الرجولة والنجدة فيهم، بشعر يحكي عارها وعار كل نساء قبيلتها، ويجتمع جديس ويتحاورون ثم يدبرون الغدر بطسم التي تفوقهم رجالاً وسلاحاً. ويتم لهم الأمر ويقتلون طسماً كلها الا رجلاً يستنجد بحسان اليماني الذي يرسل معه جيشاً نجدة له وغضباً للغدر بملكهم، ويسير الجيش قاصداً اليمامة حيث تقيم جديس. وهنا قصة زرقاء اليمامة ورؤيتها للجيش وتحذيرها لقومها، وعدم تصديقها لها وفتح حسان لليمامة ومصرع الزرقاء، وهي قصة غدت من المأثورات المشهورة في الأدب العربي. ذكرها الشعراء المتأخرون في أشعارهم ومنهم الأعشى. كذلك حفلت بها كتب الأخبار والمسامرات[٥٨]. وقد وقفت عند هذه القصة من أيام العرب لأنها أشبه بالاسطورة التفسيرية لكيف بادت طسم وجديس، ووضعت القسوة والطغيان في أولها، والغدر في وسطها والعقاب في آخرها. فاكتملت عناصر القصة من ناحية، وقدمت تعليلاً روائياً لغناء الشعبين البائدين يرضي ويريح، ويحقق العبرة الاخلاقية في الوقت ذاته تحقيقاً روائياً أي من غير وعظ أو تنبيه. وإذا ما تتبعنا قصص الأيام فسنجد العنصر الانساني هو الغلاب في كل قصة، فالحرب لا تبدأ عفواً دائماً، وإنما هي تبدأ من منطلق ضعف انساني يحدث الخطأ أو تؤدي اليه الغيرة كما في يوم منعج حين قتل رياح الغنوي شاساً بن زهير العبسي لأنه رأى امرأته تنظر اليه وهو يستحم وهو (كالثور الأبيض)، ويؤدي قتل شاس الى معارك وأهوال تنتهي بنصر غنى على عبس. وفي يوم النفرات يهين زهير بن جذيمة العبسي امرأة عجوز من بني عامر، فتثور الحرب باحداثها وتفاصيلها وشعرها وحوارها وحبكة القصة فيها. وتؤدي واقعة الى واقعة، ويؤدي يوم إلى يوم، وتلعب العادات العربية دورها المهم فيصبح الأخذ بالثأر، محوراً من المحاور الرئيسية التي تدور حولها الأيام. كذلك تلعب الكهانة والعرافة دورها كذلك، ويلعب الفال والزجر والعيافة دورهم أيضاً. كما تبرز خلقيات العرب من كرم وشهامة وإباء، ونصرة للجار وصاحب صلات الدم والرحم. ويورد شهاب الدين النويري في نهاية الارب في فنون الأدب قالة ينقلها دون سند فيقول: «وقال بعضهم: وددت لو أن لنا على اسلامنا كرم أخلاق آبائنا في الجاهلية»[٥٩]. ولكنها أيضاً تحمل غلظة الطبع وجفاء السلوك وحدة العصبية

---

(٥٨) انظر: المصدر نفسه؛ عمر الدسوقي، **أيام العرب**، وأبو الفضل أحمد بن محمد الميداني، **مجمع الأمثال**.

(٥٩) النويري، **نهاية الارب في فنون الأدب**، ج ٥.

القبلية الطبقية التي كان لا بد من القضاء عليهـا لتتبلور قبائـل الجزيـرة آخر الأمـر في توحـد سياسي وفكري، يسمح لها بالقيـام بالـدور الذي يعـده الاسلام لأبنـاء الجزيـرة المؤمنين بـه في نشر الدعـوة الجديدة حول الجزيرة في كل اتجاه. والواقع أن قصص القوة هـذه وما كـانت تعكسه من معـارك بين قبائل الجزيرة تحمل في طياتها الإرهاصات بالدور الجديد لهذه الجزيرة وأبنـائها. فـما نلبث أن نجد في هذه الأيام معارك لأبناء الجزيرة ضد قوى خارجية لعل أشهرها يوم ذي قار، وهو معارك عدة نشبت حـول ذي قار بـين قبائـل العرب وبـين العجم، بعد أن قتـل كسرى النعمان بن المنـذر ملك الحـيرة العربي، فتكاتفت القبائل العربية في معارك مخيفة لهزيمة الفرس وانهاء نفوذهم على الجزيـرة العربيـة. وينقل شهاب الدين النويري أيضاً عن النبي (ص) قوله عن ذي قار: «اليوم أول يوم انتصفت فيه العرب من العجم، وبي نصروا»[٦٠]. ففكـرة المعارك الـداخلية التي تنقلهـا هذه الأيـام وحكاياتها، إنمـا تقود إلى معارك يتوحدون فيها ضد عدو خارجي، ونحن نرى أن هذه الحكايات وما كانت تثيره من احسـاس بالانتماء والغيرة على القبيلة، انما كانت الوقود الفني الذي يقود تدريجاً الى تـرسب معنى الانتماء العـام إلى المعنى الوطني والقومي. وسنلاحظ أن معارك المدن، أو المعارك الضارية التي نقلتها لنا الحكـايات اليونانية القديمـة عن قتال مـدن اليونـان، وحروب الثـأر والتطاحن بـين هذه المـدن بعضها ببعض، سبقت التوحد الذي خلقه الاسكندر حين قـاد هذه الأمـة المفككة المقـاتلة، اعني اليونـان القديمـة، ليفتح بها العالم القديم كله. كـما أننا سنـلاحظ هذه المعـارك نفسها بـين مدن الـرومان القـديمة ومـا صاحبها من دسائس وغدر واغتيالات تنقلها الحكايات المتداولة عن هذه المرحلة قبل أن تتوحـد روما وتطغى على اليونان وتفتح بدورهـا العالم القـديم كله. ثم تتكرر الـظاهرة نفسهـا مع العـرب، حين تقدم لنا حكايات الأيام هذه، معارك القبائل الطاحنة في الجزيرة العربية قبل أن تتوحد الجـزيرة تحت راية الاسلام وتسيطر على عالمها كله وتقوض ملك كسرى وتحطم الامـبراطوريـة الرومـانية القـديمة. فحكايات الفتوة العربية هذه تحمل في طياتها عملية المخاض التي تؤدي الى وجود نعرة قوميـة تعدلهـا بتثبيت معـالم الشخصية العـربية، والعصبيـة للبـطن، ثم القبيلة ثم الـوطن كله، ثم المعنى القـومي الـديني الذي يحمله الاسـلام الموحـد لهم، والضارب بهم نحـو وحـدة المنـطقـة بـأسرهـا. ان هـذه الحكايات ليست مجرد أخبار لأحداث، ولكنها أعمال فنية بنيت عـلى وقائـع الأحداث المضـطربة التي سادت الجزيرة، واستطاعت أن تبلور في طيات وجودها الروائي معالم الشخصية المتشـابهة والـواحدة في الإنسان العربي. واستطاعت أيضاً أن تبلور خلقيـاته وأهـدافه وانتـماءاته. كـذلك استـطاعت أن تثبت عنده احساسه بذاته وقدراته وقوته. وبمعنى آخر فهي أبرزت قوة الفتوة التي تمور داخـل الأمة، والتي تستعد لتنطلق الى هدف جديد محدد، لو وجد القائد، ولو وجد الهدف، ولو تحددت الرسالة. وجاء الإسلام ليفي بكل هذه التـطلعات. فهـذه الحكايـات اذن لعبت دوراً هامـاً في تكوين ذخـيرة روائيـة مهمة تـروى في أسمار الجـاهليـة مثلهـا مثـل الشعـر، كـما لعبت دورهـا في التكـوين النفسي والوجداني لمتلقيها العربي مثلها مثل الشعر تماماً.

وإذا كانت حكايات الجنوب القديم تمثل الصراع العنصري وفكرة التفوق التاريخي القحطاني،

---

(٦٠) المصدر نفسه.

فإن هذه الحكايات تمثل الصراع القبلي وفكرة تفوق الانسان الشمالي وفتوته في مقابل المجموعة الأولى من الحكايات اليمنية التي تتحدث عن بطولة الملوك وكبار الفرسان الجنوبيين.

ج ـ قصص الأنبياء

ونقصد بها هذه المجموعة من الحكايات التي امتلأت بها كتب التفسير ثم كتب التاريخ بعد ذلك، واستدعتها إشارات القرآن الكريم الى الأنبياء واحداثهم مع شعوبهم في الدعوة إلى الدين وعبادة الله، وما لاقاه هؤلاء الأنبياء من عنت مع شعوبهم. ولا شك أن هذه القصص كانت معروفة في الجزيرة قبل الإسلام. فقد كان فيها دينان سماويان بكل ما يتعلق بهما من كتب مقدسة وتعاليم، وحكايات رسلها وقصص كفاح هؤلاء الرسل. كما أنه لا شك في وجود دين ثالث يمثله الحنيفية أو اتباع الدين القديم، أو دين ابراهيم الخليل. وهؤلاء جميعاً كانوا يعيشون على زاد ضخم من حكايات وقصص لها علاقة بالعقيدة وأصحابها. ولذلك سهل على المفسرين أن يضيفوا الى الإشارات القرآنية عن الرسل والأنبياء والأديان الكثير مما وعته الحافظة من هذه القصص. ولا شك أن الكثير منها لم تكن مجرد أخبار تاريخية تسجيلية وإنما كانت العطاء الوجداني لأصحاب هذه الأديان كلها تجاه الأحداث التي تضمنتها سير أنبيائهم ورسلهم. وكانت الاضافات التي حلق بها الخيال أمام أخبار المعجزات والخوارق من ناحية، وأمام الكوارث التي حلّت بالكفار والرافضين من ناحية أخرى. نذهب إلى أن هذه القصص لم توجد بعد نزول القرآن، وانما دونت فقط على أيدي المفسرين وأصحاب كتب التواريخ بعد نزوله، وإن كانت موجودة قبله ومعروفة عند أصحابها وعند عامة العرب على السواء[61]. ونذهب أيضاً إلى أن هذه القصص وجدت بغير اللغة العربية وان معظمها ترجمه الرواة الى هذه اللغة من قبل لتداول عامة العرب. ثم أعاد المسلمون ترجمته عن مظانه المكتوبة بعد ذلك. وقد تنبه المسلمون منذ البدء إلى أن هذه القصص ليست إخباراً تاريخياً بقدر ما هي بقايا شعبية قصصية لما تبقى في ذاكرة أصحابها من حكايات الرسل والأنبياء. ويقول صاحب **الفهرست**: «قال محمد بن اسحق: قرأت في كتاب وقع إلى قديم النسخ، يشبه أن يكون من خزانة المأمون، ذكر ناقله فيه أسماء الصحف وعددها والكتب المنزلة ومبلغها.. وأكثر الحشوية والعوام يصدقونه ويعتقدونه فذكرت منه ما يتعلق بكتابي هذا»[62]. فهذه الحكايات ضمنتها كتب منسوخة نقلاً عن الرواة القدماء، وابن اسحق لا يحترم ما بها احتراماً علمياً، فهي تستهوي الحشوية والعوام ولا تريح دقته العلمية، فينتقي منها ويحذف. ولكن هذا الكتاب نفسه يقرأه ابن اسحق النديم في العربية مترجماً عن لغة أخرى غيرها. والمترجم هو أحمد بن عبدالله بن سلام مولى هرون الرشيد، ينقل عنه صاحب **الفهرست** قوله: «ترجمت هذا الكتاب من كتاب الحنفاء وهم الصابيون الابراهيمية الذين آمنوا بابراهيم عليه السلام وحملوا عنه الصحف التي أنزلها الله عليه. وهو كتاب فيه طول إلا أني اختصرت منه ما لا بد منه ليعرف به سبب ما ذكرت من اختلافهم وتفرقهم، وادخلت فيه ما يحتاج إليه من الحجة في ذلك من القرآن والآثار التي جاءت عن الرسول

---

(٦١) انظر: ذهني، **القصة في الأدب العربي القديم**.
(٦٢) ابن النديم، **الفهرست**، ص ٣٢.

صلى الله عليه وسلم وعن أصحابه وعن من اسلم من أهل الكتاب منهم عبدالله بن سلام ويامين بن يامين ووهب بن منبه وكعب الأحبار وابن التيهان وبحير الراهب. . .». هنا اعتراف كامل بأن الترجمة لم تقدم كما هي وانما اختصرت، وحصلت بعدها مراجعات اسلامية مستعينة بالقرآن وأقوال الرسول والصحابة، ثم وضعت اضافات بالاستعانة بمن أسلم من أهل الكتاب. فهذه الحكايات اذن تمت في العصر الاسلامي على هذه المراحل المتتالية. أما الترجمة فينقل صاحب الفهرست قول أحمد بن عبدالله بن سلام. . «ترجمت صدر هذا الكتاب والصحف والتوراة والانجيل وكتب الانبياء والتلامذة من لغة العبرانية واليونانية والصابية وهي لغة أهل كل كتاب الى اللغة العربية»[٦٣]. . وقد استتبع نقل هذه الكتب الى العربية معرفة ما بها من أسفار، وما تحوي هذه الأسفار من حكايات وقصص تتعلق بأنبياء بني اسرائيل والنصارى والصابية كما ساهم بن سلام المترجم. وهذه الحكايات تبدأ منذ بدء خلق آدم وحواء وقصتهما في الجنة مع ابليس وطردهما منها، ثم أولاد آدم، ثم الأبناء من أدريس ونوح وهود وصالح إلى أن تصل إلى قصة ابراهيم وحكايته مع النمرود وقصة لوط واسحاق ويعقوب ويوسف وأيوب وذي الكفل وشعيب، ثم ندخل الى قصة موسى وخروج اليهود من مصر بما فيها حكايات موسى مع فرعون وسحرته، ثم تسير القصة مع بني اسرائيل وأبناء بني اسرائيل وحكايات داود وسليمان وعلاقة سليمان بالجن وقصة سليمان وبلقيس الى خراب بيت المقدس وأخبار شعيا وارميا وذي النون وزكريا ويحيى ومريم وعيسى. وندخل الى قصة عيسى كاملة مع اليهود ثم الحواريين.

وليست هذه الحكايات مجرد سرد تاريخي موثق لحياة هؤلاء الأنبياء من آدم، وهو أول الأنبياء، الى عيسى وهو النبي الذي يسبق محمداً (ص) آخر الأنبياء. فليس فيما بين أيدينا من مراجع تاريخية ما يمكن أن نوثق عليه هذه الحكايات التي اعتمدت اعتماداً كلياً على الكتب المقدسة التي ذكرها ابن سلام اضافة الى ما جاء به القرآن ﴿مصدقاً لما معهم﴾ فالقصص هنا قصص ديني تماماً، والتاريخ هنا تاريخ ديني تتابع في سرده هذه الكتب السماوية. وهذه الكتب ليست بالدرجة الأولى كتب تاريخ أو توثيق تاريخي، وانما هي كتب نزلت لهدف الهداية الى الدين، وهدف وضع العبرة و (القول الحق) في كل حكاية ليهتدي بها الناس وليعرفوا عبرتها ومغزاها. ومن هنا كان الوقوف في هذا التاريخ على الأنبياء والرسل من اصحاب المواقف المهمة في مجال العبرة والمغزى، الى جوار الأنبياء الذين رفعوا لواء الدين وخاضوا غمار المعارك ضد الكفار. فنحن أمام مزيج من احداث التبشير بالدين السماوي. ونحن أيضاً أمام أحداث مهمة تضفي على هذا الدين من المعاني والايحاءات ما يزيده عمقاً ووضوحاً. فابراهيم وصالح ونوح وهود وموسى وعيسى ويحيى بن زكريا يعانون من أجل نشر الدين ويواجهون الكفر والردة بدعوة الحق، وتأييد الله وقواه التي تدمر الأعداء الكفرة من ناحية، والتي تنصر الأنبياء من ناحية أخرى بإمدادهم بالقوى المعجزة لهم، والصاعقة لأعدائهم. ولكن داود وسليمان ويونس وأيوب ويوسف يمدون بقصصهم عمق المغزى والدلالة للحكاية الدينية. وهذه الحكايات منذ البدء تحدد المحور الذي تدور فيه كل حوادثها، فهي معارك دائمة بين الله ومن آمنوا به من الاتقياء والمؤمنين، وبين ابليس أو الشيطان ومن أغواهم فاتبعوه من الكفرة والمشركين. منذ

---

(٦٣) المصدر نفسه، ص ٣٣.

قصـة الخلق نفسها ونحن أمـام هذا المحـور، فالانسـان مخلوق من طين الأرض ومن روح الله، وفي داخله هذه المعركة الدائمة بين الروح والجسد. وقد سجد لـه كل المـلائكة الا ابليس أبى واستكـبر، وغدا منذ هذه اللحظة عدوه المبين، يتسلل الى داخله، ويوحي له بما فيه دمـاره وهلاكـه. والعصيان في الجنـة أول انتصارات ابليس عـلى الانسـان، ومصرع هـابيـل عـلى يـد أخيـه قـابيـل ثـاني هـذه الانتصارات. وينحاز البشر الى ابليس يعبدونه ويـطيعونـه من دون الله، ويتوالى الأنبيـاء ليعيدوا الى الانسان صوابه واتزانه ورؤيته الحقيقية لغواية ابليس ويحاولوا برسـالات السماء اعـادته الى عبـادة الله وطرد ابليس من حياته. وما دمنا في إطار الـدين فنحن امام الشيـاطين والجن، ونحن امـام الملائكـة وأولياء الله. ونحن أمام معارك طاحنة بين قوى أقوى من قوى الانسان، فتـدمر الـريح العـاتية قـوم عاد اذ يتصدون لها باجسادهم العملاقـة، ويأتي الـطوفان فيسحق قـوم نوح الكـافرين الا من عصم ربي، وتنـزل الصواعق بـالكفار وينشق البحـر ليبتلع جيش فرعـون وتتسلل حشرة الى رأس النمرود فيقضي على نفسه من هول عذاباته، وينجو ابراهيم من النـار إذ يوضـع فيها فـإذا هي برد وسـلام، ويحيي عيسى المـوتى، ويشق موسى البحـر بعصـاه، وتـطيـع الجن والحيـوانـات والحشرات والـريـاح سليمان، وتتآمر صالومي على قتل يوحنّا المعمدان وقطع رأسه، ويصلب اليهود عيسى، وما صلب وما قتـل وانما شبّـه لهم، وتأكـل النيران أمـوال ايوب وتصعق أبنـاءه ويصاب جسده بالبثـور والعذاب، وتهلك ثمـود اذ تعقر نـاقة صـالح، ويعيش لقـمان حيـاة سبعـة أنسر، وتقـطع النسـاء أصابعهن اذ يشاهدن يـوسف. . . وفي وسط هذا كله يبني عـاد ارم ذات العماد، وتختفي، ويـدمر جيشـه قبل أن يصل اليها. ويصعد النمرود الى السماء ليحارب الله، ويقدّم ابراهيم ابنـه ذبيحاً بـأمر الله، ويعـرف يوسف علم تفسير الأحلام، ويفتن بنو اسرائيل بالعجل الذهب، ويـظهر الخضر ليثبت لمـوسى عجز الانسـان عن معرفـة قدرة الله، ويحشر سليـمان الجن، ويتحكّم في الكون بخـاتمه المسحـور، ويركب سليمان الريح فوق بساطه، ويبتلع الحوت ذا النون يونس، ويدخل بلوقيا الى دنيـا العجائب في رحلة لرؤية محمد الذي لم يبعث بعد. وتنزل مائدة من السماء على عيسى، ثم النبوءات بظهور الدجـال في آخر الزمان وقتله جال، وخروج يأجوج ومأجوج ايذاناً بنهاية العالم[٦٤]. فما عندنـا إذن حكايـات عن بداية العالم ونهايته، الأولى يخـبر عنها طبقـاً للكتب المقدسـة، والثانيـة يخبر عنهـا بناء عـلى نبوءات في الكتب المقدسة. وحركة العالم من بدايتها الى نهايتها محصـورة في صراع الأنبياء ضـد الشيطان وضـد الكفار الذي يتبعونه ويعصـون الله ورسله وكتبه وأنبيـاءه وأولياءه الصـالحين من جيـل الى جيل ومن عصر الى عصر. والاطار الذي يعيش فيه من آمنوا بهذه الكتب واتبعوا هذه الديانات، يتسع باتساع رقعة الايمان بالدين، ويتقلص بتقلص رقعة الايمان به، ولكنه دائم التـطلع الى أن يحوز العـالم كله، وأن يضمه من أقصاه الى أقصاه ـ ومن مشرق الشمس الى مغربها ـ تحت عباءته. والابطال يتحـركون في حـدود القدرات الممنـوحة لهم، وهي تتـدرج من قدرات الانسـان العادي، الى قـدرات الأنبيـاء أصحاب المعجزات والقادرين على التنبؤ وإنزال غضب الله على العاصين والكفار، الى قدرات أعـلى

(٦٤) انـظر: أبو اسحق احمـد بن محمد الثعلبي، **قصص الأنبيـاء المسمى بالعـرائس** (القاهـرة: المطبعـة والمكتبـة السعيدية، [د. ت.]).

من هذا لبعض الأنبياء الذين يستطيعون ممارسة السحر واتيان الخوارق وتسخير الجن والرياح الهوام والطيور، وشق البحر واغراق العالم كله في طوفان عام، الى قدرات أكثر من هذا قوة، وأكثر أيضاً غموضاً، حين تعقد الأسباب المجهولة لذي القرنين، أو يعرف الخضر ما لا يعرفه نبي الله موسى، أو ينال أحدهم الخلود فلا يموت الا يوم القيامة نفسها. وهذه العوالم مع ارتباطها الشديد بالخوارق والقوى الغيبية وقدرات الله والعالم الخفي عن الانسان، الا أنها ترتبط أيضاً ارتباطاً شديداً بعالم الانسان المعاش أو الممارس بما فيه من تنافس وخبث واحتيال، وحب وجنس وبغضاء، وفداء، وترفع، وهزائم وانتصارات. ويرتبط هذان العالمان ارتباطاً عضوياً، فنحن لا نحس بالنقلة بين أحداث العالم الأول وأحداث العالم الثاني، بل هما متشابكان ومتداخلان تشابكاً وتداخلاً يبدوان طبيعيين في سياق السرد القصصي بحيث تبدو صورة الحياة مزيجاً من الخوارق والحقيقة، وبحيث تبدو الخوارق حقيقة تشابه الواقع في ألفها وتوقع حدوثها. والقداسة التي تضفيها هذه الحكايات على الأبطال تيسّر هذا الوضع وتجعله مقبولاً عند المتلقي وتهيىء ذهن ووجدان المتلقي لتقبل كل تصرفات هؤلاء الأبطال باقتناع سليم، دون شك في إمكانية إتيانهم بالخوارق والمعجزات، في حتمية الانتصار النهائي للبطل على الكفار وقوى الشرك التي يجب أن تدمر تدميراً كاملاً وتهزم هزيمة ساحقة حتى لو خالف هذا منطق الحدث نفسه وطبيعة النتائج التي تقود اليها الأحداث. فوراء مخالفة منطق الأحداث وطبيعة النتائج التي تقود اليها قدرة تعز على الافهام وتعرف ما لا يعرفه الانسان وتسوق الى هذه النتائج لحكمة يريدها الله، ولن يدركها الانسان أو حتى نبي مرسل كموسى في قصته مع الخضر أو كفرعون في قصته مع يوسف مرة ومع موسى مرة أخرى. فالانسان ينبغي أن يؤمن ويسعى لنصرة دينه، لكن ينبغي أن يؤمن أيضاً أن ما يصيبه من أذى انما هو قدر تمّ بحكمة الله وأمره لحكمة لا يعرفها الانسان. وأياً كان ما يراه من أمور تحيره فهي ستنتهي بنفاذ حكم الله الأزلي بانتصار الخير واندحار الشر.

وهذه الصورة للبطل الديني كانت صاحبة التأثير الأعظم على صورة البطل في القصة العربية بعد ذلك، وخصوصاً على صورة البطل في السير الشعبية، وحكايات الأولياء والصوفية، وأبطال الغزوات والفتوحات الاسلامية إذ تأثرت صورة البطل في الرواية الاسلامية بهذا المعطى الديني تأثراً واضحاً، كما تأثرت الصياغات الإسلامية لكل أنواع الروايات القديمة بهذه الصورة. ويدخل هذا المعطى في إعادة تكوين البطل القديم عند تقديمه على يد القصاص الاسلامي، اذ إن هذه الرؤية الدينية للبطل تتفق الى أقصى حد مع الرؤية الاسلامية لعلاقة الانسان بالله والحقيقة صراعه فوق الأرض. فالله دائماً مع المؤمن ينصره، وإرادة السماء ستحق الحق، اذ لا عداء بين السماء والانسان انما العداء بين السماء والانسان من جهة، وبين الشيطان والكفار من جهة أخرى. وكان هذا السبب الحقيقي في وقوف البطل العربي عند مرحلة الفتوة، ثم المرحلة الملحمية من دون التقدم الى مرحلة الدراما كما رأينا في أدب اليونان مثلاً. فالصراع بين الآلهة والبشر الذي سبّب النهاية الفاجعة في تحطم البطل أمام قوى الالهة في التراجيديا اليونانية حلته هذه المعادلة التي تحققت في البطل الاسلامي، عندما سمح الاسلام للبطل الديني أن يتحقق بمفهومه الغيبي الذي يعتمد على القوى الالهية في كسر الشر وهزيمته. فلم يعد هناك مكان لفاجعة نهاية البطل أمام ضغوط القوى القاهرة،

بـل غدت هـذه القوى القـاهرة مسـاعدة للبـطل في انتصاره في النهـاية عـلى قوى الشر المعـاكسة لـه والمتآمرة ضده. وأصبح انتصـار البطل مسـألة دينيـة ومسألـة قوميـة أيضاً، فقـد امتزج الـدين بمعنى القومية بعـد أن وحد الاسـلام العرب وأنهى حـروبهم القبائليـة القديمـة ليخرج بهم الى العـالم كقوم وكـدين أيضاً أو كقـوم يبشرون بدين جـديد عـربي اللسان والانتـماء، عالمي العقيـدة والرسـالة[٦٥]. والبطل هنا صورة لقوميـة الرسـالة، وصـورة لعالميـة الدين ايضـاً. وهو حـين ينتهي النهايـة الحتمية بالموت، يترك وراءه امتدادات طبيعية تستمر في حمل الرسالة وأداء الأمانة ومواصلة ما بـدأه في حياتـه من معاني الصراع ضد الشر والكفر، وضد أعداء الدين وأعداء الوطن على السواء.

البطل الجاهلي في قصص الأيام مرحلة من مراحل وجود البطل العربي بمعنـاه الروائي والفني، ثم تأتي القصص الدينية لتمثل مرحلة التحول الإسلامية. فهذه القصص تثبت قيم الفتوة والفروسية العربية ليضيف إليها الإسلام بعد هذا قيم الدين والإيمان العام من ناحية، وقيم الإسلام الخاصة في الاخوة الإسلامية والجهاد ضد الطواغيت والتحرر من العبوديـة لغير الله وتحـريم التبعية فيـما يغضب الله الذي هو جماع الفضيلة والخير ومعاني عزة الإنسان وكرامته وحريته على الأرض وحقـه في المعرفـة والعلم والتقدم الدائم المستمر من ناحية أخرى.

وعند القصص الديني خلاف كبير فقد أحس الكثيرون من العلماء المسلمـين ان هذه القصص تغالي في مواقع منها، بحيث تفوق في مغالاتها كل ما يقبله منطق أو يرضاه عقل. وقد يقبل عقل المؤمن كل ما يفوق تصوره ان ارتبط بنصٍّ ديني صريح ولكن حين ينقل الرواة له حكايات وقصصاً يحكيها أبناء ديانات أخرى عن انبيائهم وأبطالهم ومعاركهم، يصبح من حق الشك ان يدخل في قلوبهم وعقـولهم في صحة هذا الذي ينقل إليهم بـاعتباره من الحقـائق الدينيـة التي ينبغي التسليم بها وبصحتهـا حتى وان جافت العقل وخالفت المنطق. من هنـا وثبت تهمة الاسرائيليـات لتلحق بكل خـبر يحس رجال الدين فيه بما لا يمكن قبوله، حتى مع كل احتمالات الورع والتقوى والإيمان بالمعجزات التي تأتي عن الأنبياء والأبطال الدينيين. ولعل ما كان يزيـد شك هؤلاء العلماء اضـطرارهم إلى الاعتماد عـلى أبناء الديانات الأخرى الذين دخلوا الإسلام متأخرين، أو الـذين ظلوا على ديـاناتهم القـديمة. وحتى من دخل الإسلام منهم ظل ولاؤه الكامـل للدين الجديـد، يحوطـه الشك ويـدخل فيـه الاتهام والـظن. ولكن هذا الاتهام والظن لم يمنعا أبداً الاستمرار في اللجـوء إليهم لتفسير مـا غمض أو تعسر تفسيره من اشارات القرآن الكريم إلى أحداثـه وحكايـاته. وفي نهايـة الارب قصة استعـانة معـاوية بكعب الأحبار لتفسير حديث القرآن الكريم عن ارم ذات العماد[٦٦]. والذي يهمنا من هـذه القصة الـطويلة فقرة جاءت في بداياتها حين يسأل معاوية رجال حـاشيته عمن يـدله عـلى أمر المـدينة، أي ارم ذات العماد، واليمني الذي دخلها في عصره ووصف ما بها، فيدلونه على كعب الأحبار ويقـولون لـه: «لأن مثل هذه المدينة على هذه الصفة لا يستطيع هذا الـرجل دخولها، إلا أن يكـون سبق في الكتاب دخـوله إياها فيعـرف ذلـك». ويهمنا أيضـاً فقرة جـاءت قرب نهايـة القصة حـين يخبر كعب الأحبـار معاويـة بكل مـا أراد،

---

(٦٥) انظر: خورشيد، الجذور الشعبية للمسرح العربي.

(٦٦) النويري، نهاية الارب في فنون الأدب، ج ١٣، ص ٦٢ و٦٣.

فيقول معاوية: «يا أبا إسحق، لقد فضلك الله على غيرك من العلماء ولقد أعطيت من علم الأولين والآخرين ما لم يعطه أحد. فقال: والذي نفس كعب بيده، ما خلق الله تعالى في الأرض شيئاً إلا وقد فسره في التوراة لعبده موسى تفسيراً وان هذا القرآن أشد وعيداً، وكفى بالله شهيداً، والله الهادي للصواب»... فعلم الأولين هنا هو الحكايات القديمة، وعلم الآخرين هو هذه الاضافات المعاصرة لعهد معاوية التي تستكمل روائياً حكاية قديمة، أو يدخل أحد معاصريه هذه المدينة المجهولة القديمة ارم ذات العماد. فإذا كل شيء مذكور في التوراة فسره الله لعبده موسى تفسيراً. وبالقطع فإن التوراة لا تحوي شيئاً حدث في عهد معاوية، ولا تحكي عن رجل عادي يشاهد مدينة ارم في عهده، لكن حكاية معاوية لا تحوي استنكاراً لهذا وان حوت الدهشة من امكان حدوثه. وان حوت، بلا شك، التسليم بما يرويه كعب، انه عرفه من التوراة أو الكتاب القديم. والإشارة إلى القرآن هنا، أي في حديث كعب الأحبار، فرع من محاولة تأكيد معنى ضرورة تفسير ما جاء في القرآن عن طريق من يعرفون اسرار التوراة ورموزها. ومن هنا كان المدخل إلى الاسرائيليات، كهذه العبارة الصريحة التي تربط بين القرآن و التوراة، وكالعديد من الأشياء غير الواردة في نص، والتي تجرأ هؤلاء الحكاؤون فأضافوها إلى تفسير ما جاء في القرآن من قصص، كقول وهب بن منبه: «ليس في الجنة كلب أو حمار إلا كلب أصحاب الكهف وحمار ارميا الذي أماته الله مائة عام ثم بعثه»[٦٧]. والتفسير وكتب الأخبار والتاريخ مليئة بمثل هذه الأقوال التي لا سند لها الا الاعتماد على ما عرفه رواتها من علم التوراة. وقد وقف ابن خلدون في مقدمته وقفة المستنكر الرافض لاستسلام المؤرخين والمفسرين لهذه الحكايات وادخالها في باب الأخبار الصحيحة عن الأمم القديمة، فيقول عن هذه القصة بالذات: «وأبعد من ذلك وأعرق في الوهم ما يتناقله المفسرون في تفسير سورة الفجر في قوله تعالى: ﴿ألم تر كيف فعل ربك بعاد ارم ذات العماد﴾»[٦٨]. وهو يشير في هذه العبارة إلى قوله قبل ذلك عن هذه الأخبار: «وهذه الأخبار كلها بعيدة عن الصحة، عريقة في الوهم والغلط، وأشبه بأحاديث القصص الموضوعة» ولابن خلدون معارضة ناقدة للعدد الذي ذكره المؤرخون لأبناء اسرائيل في خروجهم من مصر يشكك في صحة الخبر، وينقله إلى عالم الخيال والقصص. وهذا الموقف من ابن خلدون يصور مدى ما أدخله هؤلاء الرواة من قصص إلى كتب التاريخ باعتبارها أخباراً حقيقية، وهي في حقيقتها حصيلة ما تبقى في ذاكراتهم من حكايات قديمة. وإذا كنا قد قلنا من قبل إن القصص الجنوبي يمثل موقفاً عنصرياً إذ هو يبرز تفوق الساميين الجنوبيين بالذات على باقي شعوب العالم، وان قصص الفتوة يمثل مرحلة الانتماء العربي والتعرف على ملامح ومكونات الشخصية العربية، فإننا نستطيع أن نقول إن هذه القصص الدينية تمثل تعصباً دينياً، او محاولة لفرض مفاهيم يهودية قديمة على الفكر الجديد. ونستطيع ان نقول إن الصياغة الإسلامية أفرغتها من كثير من مضامينها، وأنها وظفتها في خدمة المعنى الديني الإسلامي بما يتواءم مع ما ورد في القرآن الكريم من قصص الأنبياء وبخاصة أنبياء بني اسرائيل. وهي تمثل منطقة حساسة في القصص العربي القديم لم تهتم بها الدراسات الأدبية بعد اهتماماً كافياً.

---

(٦٧) المصدر نفسه، ج ١٤.

(٦٨) انظر: ابن خلدون، المقدمة.

د ـ الطرائف

ونعني بها تلك الحكايات المتوارثة والمتناقلة عن المعارف العربية القديمة وعن العادات العربية الممارسة، وعن حكمة الإنسان المكتسبة من تعامله مع الحياة والدنيا من حوله، بسمائها وأرضها، وبحرها وسهلها وجبالها، وبحيوانها وطيرها، وبالإنسان فيها على مر الزمن.

والحكايات التي وردت إلينا من التراث العربي عن المعارف العربية تختلط فيها بقايا الأساطير، ومتبقيات معارف الكهنة مما كان يشكل جزءاً من المعرفة من السحر القديم، بمزيج من الملاحظات والمعارف المنقولة والمعلومات المتداولة والتي تعددت مصادرها لتكون عربية، أو من معطيات الشعوب المجاورة التي احتك بها العرب وعرفوها عن طريق التجارة والغزو والاختلاط العرقي. وليس صحيحاً أن الجزيرة العربية كانت جزيرة بشرية معزولة عن باقي البشر من حولهم، فهذه مقولة خاطئة من أساسها، وقد تعرض كثيرون من علماء الأجناس والسلالات وعلماء الجغرافيا البشرية لهذه المقولة وحاولوا بحثها وأثبت الكثيرون فسادها. وقد لخص برترام توماس موقف هؤلاء العلماء في قوله: «هل العرب من الناحية العرقية كلهم من أصل واحد؟ هذه النظرية على أية حال لا يؤيدها كل من العالم (جليسر) والرحالة (بيرتون).. ففي حين يعتقد الأول أن العرب ليسوا من أصل سام، انما من أصل حام.. فإن الأخير أشار إلى أنه جمع من الأدلة القاطعة ما يثبت أن العرب ليسوا كلهم من أصل واحد وانما يتحدرون من ثلاثة أصول عرقية متباينة عن بعضها البعض»[69]. وينقل الأستاذ برترام توماس رأياً آخر للجنرال ميتلاند الذي كان مقيماً سياسياً بريطانياً في عدن، يقول: «يتحدر عرب شبه الجزيرة العربية على ما يبدو من أصلين مختلفين ومتميزين، فالنظرية السائدة عن قسمات العربي هي أنه الرجل الطويل اللحية الأملس الوجه كالصقر، غير أن عرب جنوب شبه الجزيرة أصغر قامة وأحسن تقاطيع وأكثر سمرة وغير ملتحين تقريباً. وتجمع كافة المصادر على أن عرب الجنوب يتحدرون من أصل حبشي. ومع ذلك فيبدو من الغرابة بمكان أن نقرر أن المصريين وعرب القارة الأفريقية هم العرب الأقحاح بين العرب الساميين، أما عرب الشمال فهم عرب مستعربة أي أنهم عرب بالتجنس أو الاستيطان أكثر منهم عرب بالسلالة»[70]. وأيا كان الأمر فيما يذكره برترام توماس ومن ينقل عنهم من رحالة أو علماء في السلالات والجغرافيا البشرية، فنحن نعرف أن الهجرات الحبشية والافريقية عموماً غزت جنوب الجزيرة منذ زمن قديم. وتكونت للأحباش ممالك داخل الجزيرة العربية نفسها لعل أشهرها مملكة أبرهة قبل الإسلام بقليل[71]... كما نعرف أن هذا الجنوب تعرض أيضاً لهجرات فارسية من قديم جداً احتلت الجزء الجنوبي الشرقي من الجزيرة العربية وحكمته زمناً طويلاً، ثم شاركت في تحرير الجنوب الغربي من الأحباش على عهد سيف بن ذي يزن الحميري[72]. أما الشمال فنعرف أن صلاته

---

(٦٩) انظر: برترام توماس، **البلاد السعيدة**.

(٧٠) المصدر نفسه.

(٧١) انظر: عبدالمجيد عابدين، بين الحبشة والعرب (القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٥٠).

(٧٢) انظر: حكاية غزو مالك بن فهم في هجرته اليمنية للجنوب الشرقي للجزيرة في: سالم السياج، **عمان عبر التاريخ**؛ الأزكوي، كشف الغمة: **الجامع لأخبار الأمة**؛ سعيد عاشور، محقق، **تاريخ أهل عمان**؛ أبو عبدالله القلهاتي، **الكشف والبيان**، تحقيق سيدة الكاشف، وغيرها... انظر أيضاً غزو الفرس لليمن في: ابن هشام، **السيرة النبوية لابن هشام**، وغيرها.

بالمصريين تبدأ باستيطان هاجر زوجة ابراهيم للشمال وبناء الكعبة. كما أن صلاته بالروم عميقة الجذور منذ محاولات الاسكندر فتح الجزيرة وكذلك البطالسة، ثم وجود مملكة الغساسنة في الشام واستقرار الروم فيها. فالحديث عن الجزيرة العربية كجزيرة بشرية منعزلة حديث مرفوض ولو أنه سار كالمسلمة رغم أننا نلمح في الحكايات العربية ذكراً دائماً لأسماء لا علاقة لها بأبطال الجزيرة، وبأحداث لم تتم أصلا في الجزيرة، ثم هي مليئة بالطرائف التي تشي بعادات وعقائد الشعوب المحيطة بالجزيرة من الهند إلى فارس إلى الروم إلى مصر إلى افريقيا عموماً والحبشة على وجه الخصوص. والذي يتابع أخبار المسامرات العربية والطرائف المتداولة في هذه الأسمار، يحس بمخزون ثقافي ضخم يمثل حصيلة العالم القديم من الحكايات وبقايا المعتقدات والعبادات. وقد أدهشت هذه الظاهرة المسعودي فقال في مروج الذهب: «وقد ذكر كثير من الناس ممن لهم معرفة بأخبارهم أن هذه الأخبار موضوعة، من خرافات مصنوعة، نظمها من تقرب للملوك بروايتها، وصال على أهل عصره بحفظها والمذاكرة لها، وأن سبيلها سبيل الكتب المنقولة إلينا والمترجمة من الفارسية والهندية والرومية. وسبيل تأليفها مثل كتاب أفسان، وتفسير ذلك من الفارسية ويقال له أفشابة، والناس يسمون هذا الكتاب ألف ليلة وليلة، وهو خبر الملك والوزير وابنته ودايتها شيرزاد ورسازاد، ومثل كتاب وزره وشماس وما فيه من أخبار ملوك الهند والوزراء ومثل كتاب السندباد وغيرها من الكتب في هذا المعنى»[٧٣]. فالعرب إذن لم يتداولوا في مسامراتهم حكايات أبناء الجزيرة وحدهم، وإنما كانوا يتداولون أيضاً حكايات معروفة لهم ومنقولة إليهم من أقاصيص الشعوب الأخرى. وفي هذا يقول الهمداني: «لم يصل إلى أحد خبر من أخبار العرب والعجم إلا من العرب، ذلك لأن من سكن مكة أحاط بعلم العرب العاربة وأخبار أهل الكتاب، وكانوا يدخلون البلاد للتجارات فيعرفون أخبار الناس. وكذلك من سكن الحيرة وجاور الأعاجم علم أخبارهم وأخبار حمير وسيرها في البلاد. وكذلك من سكن الشام خبر بأخبار الروم وبني اسرائيل واليونان. ومن وقع بالبحرين وعمان فعنه أتت أخبار السند وفارس. ومن سكن اليمن علم اخبار الأمم جميعاً لأنه كان في ظل الملوك السيارة»[٧٤]. ومن هنا فإن حكايات الطرائف العربية مثلت جماع الفن القصصي الشعبي المتداول في العالم القديم كله، ولم يقتصر الأمر على الموروث العربي في الجزيرة العربية وحدها. ومهنة القص كانت مهنة معروفة ومتداولة فابن هشام يروي خبر النضر بن الحارث الذي كان من شياطين قريش «وكان قد قدم الحيرة وتعلم بها أحاديث ملوك الفرس وأحاديث رستم واسفنديار، فكان إذا جلس رسول الله صلى الله عليه وسلم مجلساً فذكّر بالله وحذر قومه ما أصاب من قبلهم من الامم من نقمة الله، خلفه في مجلسه إذا قام، ثم قال: أنا والله يا معشر قريش أحسن حديثاً منه، فهلم إليّ، فأنا أحدثكم احسن من حديثه، ثم يحدثهم عن ملوك فارس ورستم واسفنديار»[٧٥]. ولم يكن العرب يجدون في حديث النضر بن الحارث أو غيره من القصاص شذوذاً عن القاعدة المتبعة في أسمارهم، سواء في مجالسهم الخاصة أم في جلساتهم بعد العودة من المراعي أم في الجلسات العامة كتلك الجلسة التي كانت تعقد في دار الندوة التي أقامها قصي بن كلاب قبل الإسلام، والتي يرجع إليها د. عبدالحميد يونس أصل المقامة فيقول عنها: «كانت تمثيلاً مباشراً متواصلاً يقدمه ممثل فرد ومن هنا امتزجت بالسرد القصصي، وتطورت في العصور الإسلامية إلى

---

(٧٣) انظر: المسعودي، **مروج الذهب ومعادن الجوهر**، ج ٢.

(٧٤) انظر: الهمداني، **الوشي المرقوم**.

(٧٥) ابن هشام، السيرة النبوية لابن هشام.

مواقف يؤديها الزهاد أمام الخلفاء والسلاطين والوزراء»(٧٦). ويؤيد د. شوقي ضيف ما يذهب إليه د. عبدالحميد يونس في بدايات المقامة ووظيفة دار الندوة في الجاهلية(٧٧). لعل هذه الأسمار المختلفة اذن كانت الزاد القصصي للمتسامرين في العصر الجاهلي، وهي بهذا تحطم الحواجز التي افترضها الدارسون عازلة للجزيرة وأصلها عن معارف الدنيا حولهم، وجعلتهم يسحبون التسمية من الجهل بالدين إلى الجهل بالحياة نفسها، وهو خطأ أوقعهم وأوقعنا حتى الآن في متاهة البحث عن العمق الحضاري لأبناء الجزيرة قبل الإسلام. وعن عمق النتاج الحضاري لهم المتمثل في فنونهم عموماً، وفي فنهم القولي خصوصاً، وفي فن القصة بالأخص.

وقد أولع العرب ولوعاً كبيراً بالأمثال. والمثل قول سائر يمثل تجربة مستفادة وحكمة غالية. والمثل قد يكون بيتاً من الشعر أو شطراً من بيت، أو كلما مسجوعاً، أو كلماً مرسلاً مختصراً ووافياً. وسنلاحظ اهتمام العرب بجمع هذه الأمثال وتصنيفها وتبويبها ثم حفظها وتداولها. والقرآن حافل بالأمثال، وضرب الأمثال. ويقول تعالى: ﴿... كذلك يضرب الله الأمثال﴾(٧٨). كما يقول: ﴿الم تر كيف ضرب الله مثلاً كلمة طيبة كشجرة طيبة أصلها ثابت وفرعها في السماء﴾(٧٩). وفي السورة نفسها يقول تعالى: ﴿وسكنتم في مساكن الذين ظلموا أنفسهم وتبين لكم كيف فعلنا بهم وضربنا لكم الأمثال﴾(٨٠). ويقول أحمد بن محمد الميداني صاحب **مجمع الأمثال** وهو أشهر مصنف عربي جمع أمثال العرب: «وأمثال هذه الأمثال في التنزيل كثير وهذاالذي ذكرت عن طويلها قصير، أما الكلام النبوي في هذا الفن فقد صنف العسكري فيه كتاباً برأسه ولم يال جهداً في تمهيد قواعده واساسه»(٨١). والأمثال المشهورة عن النبي (ص) استلفتت بالفعل انتباه كثير من المؤلفين العرب، وشهاب الدين النويري يفرد القسم الثاني من الفصل الثاني للأمثال المشهورة عن النبي (ص) والصحابة، واشتهرت كتب كثيرة كمراجع لهذه الأمثال ومن أهمها التي يرجع إليها أحمد بن محمد الميداني في كتابه الجامع هذا فيقول: «.. فطالعت من كتب الأئمة الاعلام ما امتد في تقصيد الأمام، مثل كتاب أبي عبيدة وأبي عبيد والأصمعي وأبي زيد وأبي عمرو وأبي فيد. ونظرت فيما جمعه المفضل بن محمد والمفضل بن سلمة حتى لقد تصفحت أكثر من خمسين كتاباً..» ثم يقول: «ونقلت ما في كتاب حمزة بن الحسن إلى هذا الكتاب، إلا ما ذكره من خرزات الرقي وخرافات الاعراب، والأمثال المزدوجة لاندماجها في تضاعيف الأبواب» ويقول شارحاً منهجه في التأليف: «وجعلت الكتاب على نظام حروف المعجم في أوائلها ليسهل طريق الطلب على متناولها، وذكرت في كل مثل من اللغة والاعراب ما يفتح الغلق، ومن القصص والأسباب ما يوضح الغرض ويسيغ الشرق مما جمعه عبيد بن شرية وعطاء بن مصعب والشرقي بن القطامي وغيرهم»(٨٢). ويورد أقوال الكتاب في تعريف المثل فيقول: «قال المبرد: المثل مأخوذ من المثال، وهذا قول سائر يشبه به حال الثاني بالأول» ويقول

---

(٧٦) انظر: عبد الحميد يونس، **الأدب الشعبي**.
(٧٧) انظر: شوقي ضيف، المقامة، فنون الأدب العربي، الفن القصصي، ١ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٤).
(٧٨) **القرآن الكريم**، «سورة الرعد،» الآية ١٧.
(٧٩) المصدر نفسه، «سورة ابراهيم،» الآية ٢٤.
(٨٠) المصدر نفسه، «سورة ابراهيم،» الآية ٤٥.
(٨١) الميداني، **مجمع الأمثال**، ج ١.
(٨٢) المصدر نفسه.

أيضاً: «قال ابراهيم النظام: يجتمع في المثل أربعة لا تجتمع في غيره من الكلام، إيجاز اللفظ، وإصابة المعنى، وحسن التشبيه، وجودة الكناية، فهو نهاية البلاغة». فالأمثال عند أصحاب البلاغة قمة في بلوغ الغاية، ولكنها آخر الأمر مصدر مهم للقصص العربي المتداول. فالمثل إنما يضرب استخراجاً للعبرة من حادثة. والحادثة إما قصة حقيقية وقعت بالفعل. وإما حكاية مؤلفة يلخصها المثل أو مجموعة الأمثال الواردة فيها. وسواء أكان الأمر في المثل هذا أم ذاك فهو لا يمكن فهمه إلا بإيراد الحكاية نفسها. وهنا يدخل خيال الراوي، كما يدخل خيال الجامع. ويدخل بعد هذا كله قدرة الصائغ على الصياغة والعطاء الفني. وقد يكون المثل سائراً وقد نسي سببه فلا يجد مورده ما يمنعه من أين يحكي حوله القصص كما يقول أحمد بن محمد الميداني (ما يوضح الغرض ويسيغ الشرق). والواقع أننا لا نجد قصة حكيت لنا إلا وقد ترددت في بعض عباراتها كلمة (وذهبت مثلاً)، وبخاصة تلك القصص التي اهتمت بالبلاغة وأساليب الفصاحة اهتماماً كبيراً. والمثل في حد ذاته صالح لأن يكون موضوعاً للقص، إذ هو اختصار بلاغي لحكاية قصصية كاملة، والأمر فيه أمر الكناية والأحاجي والألغاز، فكلها مهارات لغوية تلخص حدثاً أو تشير إليه، وفهمها لا بد من العودة فيه إلى الحكاية نفسها وسردها، فإن عزت الحكاية، خلق الابداع الفني حكاية حولها.

وكما شغف العرب بالأمثال شغفوا أيضاً بأخبار الكهنة وأسجاعهم، فهذه الأخبار إنما تحكي ما تبقى في الذاكرة العربية من حكايات قديمة مرتبطة بالجان ومعرفتها بالغيب وأخبارها بأمر الغيب للكهنة الذين كانوا يتنبأون بوقوع الأحداث قبل حدوثها بزمن طويل. ولهم في المأثور المدون مجموعة ضخمة من أسجاع الكهان، تروى في قصص الأمم البائدة وانهيار السد، وحفر زمزم، وأيام العرب وأحداثها. والميزة الأولى للسجع أنه كالأمثال سهل الحفظ، سهل الترداد، وهو بهذا يذكر باجزاء الرواية الطويلة التي يحفظها الراوي، فكأنها محطات للتذكرة واكمال ما قد يغيب عن باله من أحداث لها أهميتها في تتابع السرد الروائي. وارتبط سجع الكهان بتفسير الأحلام. والحلم قصة مرئية يحولها راويها إلى كلمات، ثم يحيلها المفسر إلى أحداث ستحدث نتيجة تفسيره لرموز الحلم. فكأننا نعيش في عالم من الصور المجسدة التي يقوم المفسر بتحويلها إلى صور محكية ومسموعة. فنحن في عالم من صميم البناء القصصي دون شبهة أو جدل. وقد انتشرت حكاية الحلم هذه في معظم الأعمال القصصية العربية، وسنلمحها في الحكايات التي يوردها ابن اسحق في **السيرة النبوية**، ووهب بن منبه في **التيجان**، كما سنجدها بعد هذا تمثل عصباً رئيسياً في السير الشعبية خصوصاً في سيرة **سيف بن ذي يزن** وسيرة **الظاهرة بيبرس**. وفي البدء كانت الأحلام نذيراً بالقدر الصارم الذي ينذر بالدمار والخراب[٨٣]. ثم تحولت هي والنبوءات معاً إلى مبشرات بالرسالة النبوية حتى ليقول شهاب الدين النويري ممهداً لما أورده منها: «وأخبار الكهانة كثيرة نذكر منها إن شاء تعالى في السيرة النبوية جملة تقف عليها في المبشرات برسول الله صلى الله عليه وسلم»[٨٤]. ثم تحول الأمر إلى أن أصبح الحلم والنبوءة

---

(٨٣) انظر: قصة سطح في: النويري، **نهاية الارب في فنون الأدب**، ج ٣، وتنبوءه بانهيار ايوان كسرى، انظر أيضاً قصة نبوءة انهيار سد مأرب في: ابن هشام، **السيرة النبوية لابن هشام**.

(٨٤) انظر: النويري، المصدر نفسه، ج ٣.

وسيلة لتفسير وقوف القدر إلى جوار البطل، وحتمية انتصاره على اعدائه من الكفار واعداء الـدين. ومن هنا كان الحلم كما كانت النبوءة تسبق الأحداث غالباً، ثم تأتي الأحداث لتكون مصداقاً لها، وتفسيراً قصصياً وبدائياً لرموزها ومعانيها. . وقد اهتم **القرآن** بالأحلام في توظيفها العربي المألوف، ولعل قمة هذا الاهتمام بدأ في سورة يوسف حتى يصل الأمر إلى أن تصبح هي العلم الـذي اختص الله به يوسف، فشق به طريقه في بلاط فرعون، وفي التحكم في اقدار بلاده. ثم في جلبه لأبيه وأخوته إلى أرض مصر في أول دخول لبني اسرائيل إلى أرض مصر كما تنبأ لـه حلمه القـديم في أول القصة[٨٥]. وقد شغلت أخبار الكهان واسجاعهم، واخبار الأحلام واخبار النبوءات العرب شغلاً واضحاً. وارتبطت عندهم بأخبار الجن وأخبار السحر والسحرة على حد سواء. ويفرد ابن النديم في **الفهرست** الفن الثاني من المقالة الثامنة لأخبار هؤلاء ويقول في أوله: «يحتوي على أخبار المعزمين والمشعوذين والسحرة وأصحاب النيرنجيات والحيل والطلسمات»[٨٦]. وستحس بما أورده ابن النديم أننا في عالم وان قام على شبهة معرفة إلا أنه أساساً عالم روائي، فهو يتحدث عن «أسماء العفاريت الذين دخلوا على سليمان بن داود»، ثم يقف عند أسماء سبعة منهم، ثم يتحدث عن الكتب المؤلفة في السحر والشعوذة. وهذا الاهتمام قائم على الايمان بالكثير من الغيبيات والقدريات، فالاهتمام بالحلم وبالكهان والنبوءات قرين الاهتمام بالجن والسحرة. وهو أيضاً قرين ببعض المعتقدات العربية التي تكثر أخبارها، وتكثر الحكايات عنها كالزجر والفأل والطيرة والفراسة والذكاء، وما يسمى بأوابد العرب. والمسألة في مجملها تفاؤل وتشاؤم يأخذ أشكالاً مختلفة. كما أن الأوابد هي مجموعة من البقايا الوثنية أصبحت تسري في الناس مسرى العادات الاجتماعية المتبعة، وتقوم كلها على مجموعة من العقائد المستندة إلى تحكم القوى الغيبية غير المعروفة في مقدرات الناس وكيفية رد شر هذه القوى في شكل أو في آخر[٨٧]. وعلى قدر اهتمام المؤلفين العرب بهذه الأوابد وبالزجر والطير والفأل والفراسة، على قدر امتلاء كتبهم بذكر الحكايات الدالة عليها والذاكرة للمشهور منها وممن عرفوا بها من قبائل العرب، وعلي بن الحسين المسعودي في **مروج الذهب ومعادن الجوهر** يقف طويلاً عند هذه الحكايات ويورد العديد منها[٨٨]. وكذلك يفعل شهاب الدين النويري وغيره. ويذكر «ابن النديم» في **الفهرست** مجموعة من هذه المؤلفات مع أسماء مؤلفيها، والفن الثالث من المقالة الثامنة من كتابه تحت عنوان: الكتب المؤلفة في الفال والزجر والحزر وما أشبه ذلك: الفرس والهند والروم والعرب[٨٩]. وقد أمدت هذه الكتب المؤلفين القصصيين بمادة ضخمة اندست وسط ثنايا رواياتهم وقصصهم، سواء منها ما روي عن الفترة العربية قبل الإسلام، أم ما كان في الفترة الإسلامية، وما

---

(٨٥) قال تعالى: ﴿وقال الذي اشتراه من مصر لامرأته أكرمي مثواه عسى أن ينفعنا أو نتخذه ولداً وكذلك مكاناً ليوسف في الأرض ولنعلّمه من تأويل الأحاديث والله غالب على أمره ولكن أكثر الناس لا يعلمون، ولما بلغ أشده آتيناه حكماً وعلماً وكذلك نجزي المحسنين﴾ **القرآن الكريم**، «سورة يوسف،» الآيتان ٢١ و٢٢.

(٨٦) انظر: ابن النديم، **الفهرست**.

(٨٧) انظر: «الفن الثاني،» في: النويري، **نهاية الارب في فنون الأدب**، ج ٣.

(٨٨) انظر: المسعودي، **مروج الذهب ومعادن الجوهر**، ج ٢.

(٨٩) انظر: ابن النديم، **الفهرست**.

كان منها بعد انتشار الإسلام وظهوره في المناطق الأخرى المتعـددة. وسنحس من هذه الحكـايات أنها مزيج متداول بين الشعوب في المنطقـة، وأنها أقرب إلى المـوروث الشعبي الإنساني العـام منها إلى أن تكون خاصية عربية بذاتها. وهذا الموروث العام حقق للقصص العـربي الشعبي المتداول حـول هذه المواضيع نوعاً من الشيوع في البلاد العربية كلها، ونوعاً من القربى من مثيلاتها العالمية الواردة في كل آداب العـالم القصصية. إلا أنها كـانت أيضاً مـدداً زاخراً بشخصيـات السحـرة والكهنـة والمفسرين وقصـاصي الأثر وأصحـاب الفأل والـطيرة والمهرة من أصحـاب الفراسـة والملغـزين وعـارفي الغيب، وقارئي الدلالات الغامضة عن الأحداث المستقبلية.

وإلى جوار كل هذه الذخيرة من القصص تبرز قصص النوادر حول الجواري وحكايـات الحب والشـذاذ من اللصوص والبـطالين والمغفلين[٩٠]. ويـذكر «ابن النـديم» ثبتاً بـأسماء الكتب المؤلفـة في أحـاديث البـطالـين والمغفلين وتعبـير الـرؤيـا والحكمـة والتعـاويـذ والـرقي، والمشعبـذين والسحـرة وأشبـاههم. وبرزت في هـذه الأسماء والنـوادر حكايـة الحيوان وحكاية المكان. وهما معاً من بقـايـا الأساطير القديمة المرتبطة بعبادة الحيوان، والمـرتبطة بتعليـل أسماء الأمـاكن. وسنجد حكـاية الحيـوان غالبة على القصص المرتبطة بالزجل والفأل والطيرة. وعلى الرغم من حتمية وجود هذه الحكايـات في المأثور الشعبي العربي القديم بحكم ارتبـاط حياة العـربي بالحيـوان كراع يعيش عـلى رعي الأغنام، والأبقار، أو كمسافر يتجول فوق الجمل، وكفارس يعيش فوق فرسه، الّا أن المـأثور العـالمي القديم دخل إلى حكايات الحيوان بكثرة وغزارة. وقد أفردت الخيل بمؤلفات بذاتها تحكي حكاية الانسان مع الفـرس منذ الاسـطورة، ثم تستمر إلى تسميـات العرب للخيـول وأسبابهـا، وعن الـطب البيـطري الخاص بها، وعن علوفاتها وأنواعها، ثم عن نسب جيادها وأصائلها ويرتبط كل هذا بسيل لا ينتهي من القصص والحكايات المنـوعة، يمـتزج فيها عنصر الأسـطورة منذ تـزاوج خيل سليـمان مع خيـل البحر، إلى حكايات التاريخ في الوقوف عند الشهير من الخيول وسلّالي هذه الخيول وحيلهم في سلها أو سرقتها، أو الحصول منها على نسل نبيل، إلى ربط الخيل بمشاهير الفرسان فلكل فـارس شهير لـه اسمه المشهور. والكثير من القصص العربية تدور حول هذه الخيول، وتقوم عقدتها الأولى عـلى هذه العلاقة الوطيدة بين الفارس والفرس[٩١]. والأمر في الإبـل لا يقل أهميـة عن هذا، فـالإبل هي سفن الصحـراء، وهي أمان العـربي في رحلته الدائمة، وهي لبـاسه وطعـامه وأدواتـه أيضاً. وقـد ألفت الكتب في أصائل النياق وعاداتها وطباعها وتطبيبها، والقصص الغريبـة المرويـة عنها. والنـاقة كـانت محور الكثير من الأحداث الهامة في الحياة القصصية العربية ابتداء من ناقة صالح إلى حكاية الجساسة إلى النوق العصافير في حكايـة عنترة. ومـوسوعـة محمد بن مـوسى الدمـيري عن الحيوان، وكـذلك موسوعة الجاحظ تشهدان على أهمية الحيوان في القصص العـربي، وامتزاجـه ببقايـا العبادات القـديمة والأساطير المتوارثة[٩٢]. كما حفلت هذه الحكايات بالكثير من استيحاء للحيوان واستعمال له في تحويل

---

(٩٠) المصدر نفسه.

(٩١) كحرب داحس والغبراء، وأبجر عنترة.

(٩٢) انـظر: كمال الـدين محمد بن مـوسى الـدمـيري، حيـاة الحيـوان الكـبرى، وبهـامشـه عجـائب المخلوقـات=

مجرى الأعمال القصصية أو التأثير في الأحداث تأثيراً مباشراً أو غير مباشر. وقد حفل الشعر العربي بوصف الحيوان والتغني به، سواء منه ما كان مستأنساً أم ما كان وحشياً. كما حفل القصص القرآني بالحديث عن الحيوان والطير بل والهوام أيضاً[٩٣]. ومع كل هذا فقد نقل العرب حكايات الحيوان عن الشعوب الأخرى وتناقلوها، قال محمد بن اسحق: «أول من صنف الخرافات، وجعل لها كتباً وأودعها الخزائن، وجعل بعض ذلك على ألسنة الحيوان الفرس الأول»[٩٤]. ويقول: «ونقلته العرب إلى اللغة العربية وتناوله الفصحاء والبلغاء فهذبوه ونمقوه، وصنعوا في معناه ما يشبهه». وكذلك الأمر بالنسبة للهند فابن النديم يذكر كتاب ابن المقفع كليلة ودمنة ومحاولات نظمه شعراً. وسنلاحظ أن معظم الحكايات العربية عن الحيوان أخذت هذا الطابع الهندي في استخراج الحكمة من أحداث تجري بين الحيوانات، أو بينها وبين الناس. وهي آخر الأمر رموز يختفي وراءها الكاتب، ويخفي هدفه الاجتماعي أو السياسي وراء هذه الأقنعة الحيوانية. لكنها أمدت القصاص بوسيلة منجية للسرد القصصي إذا ما تعرض لأمر يعرض صاحب القصة للمؤاخذة بشكل أو بآخر. والحيوان إذن كان مادة للمعرفة ومادة للأسطورة ومادة للحكي الخرافي، ثم مادة للحكمة، ومادة دائمة للقصاص وخيالهم الواسع الذي يربط بين عالم الإنسان وعالم الحيوان بهذا الرباط الوشيج الذي يربط بينهما في واقع الحياة نفسها.

أما بالنسبة إلى المكان وحكايته، فيكاد لا يوجد مكان في بلاد العرب لا تروى عنه الحكايات التي تفسر سر وجوده وسر التسمية التي أطلقت عليه بدءاً بالكعبة المشرفة وبئر زمزم ومدينة يثرب، ومكة أو بكة، ووصولاً إلى أسماء الأقطار كمصر والحجاز والشام واليمن، ووقوفاً عند كل ميل وكل بئر، وكل ملمح جغرافي من ملامح الجزيرة عموماً. وسنحس بالثراء القصصي الحقيقي إذا ما حاولنا تتبع أسماء الأماكن وما روي حولها من قصص تتراوح بين القداسة والواقع والمعاش. وتضرب في أعماق التاريخ وتصل إلى قرب الإسلام. كما تضرب إلى أعماق الوثنية والديانات القديمة، وتصل إلى الحكايات المبشرة بالإسلام والممهدة لأحداث السيرة النبوية ووقائعها. فمنذ البدء تروي الحكايات المرتبطة بالنجوم، وهي حكايات ثرية بالخيال غنية بالعاطفة كحكاية الزهرة الملكة التي تحولت إلى نجمة والملكين هاروت وماروت اللذين تحولا إلى صنمين[٩٥]. وحكاية أساف ونائلة[٩٦]. وحكاية هبل واللات والعزى، وغيرها من الأصنام والأوثان. ومنذ البدء هناك بيوت الأوثان كالكعبة في مكة والقليس في اليمن، وبيوت أخرى في الطائف وغيرها من مدن الشمال والجنوب على السواء. وحول هذه البيوت حكايات تفسر، وحكايات تقدس، وحكايات تعمق عبادة هذه الأوثان، وتعمق

= والحيوانات وغرائب الموجودات لزكريا بن محمد بن محمود القزويني (القاهرة: المطبعة الميمنية، ١٣٠٥ هـ)، وأبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، ٧ ج (القاهرة: مكتبة مصطفى البابي الحلبي، ١٩٣٨ - ١٩٤٥).

(٩٣) انظر: «الفن الثالث،» في: النويري، نهاية الارب في **فنون الأدب**، (في الحيوان الصامت).

(٩٤) انظر: ابن النديم، **الفهرست**.

(٩٥) انظر: النويري، المصدر نفسه.

(٩٦) انظر: في هذه القصة وغيرها، ابن هشام، **السيرة النبوية لابن هشام**؛ أبو المنذر هشام بن محمد الكلبي، **كتاب الأصنام**، تحقيق أحمد زكي (ليبزيغ: هراسوفيتش، ١٩٤١)، والمسعودي، **مروج الذهب ومعادن الجوهر**.

معنى القدسية لهذه الأماكن. وهناك أيضاً بيوت النيران للمجوس في أماكن وجود الفرس في الجنوب والشرق على السواء، وأماكن البيوت المعظمة والهياكل المشرفة للصابئة يذكرها «المسعودي» بالتفصيل في مروج الذهب، وحول هذه البيوت حكايات لا تنتهي وقصص بعضها غامض وبعضها ملىء بالرمز الفلسفي أو الديني. وهناك أيضاً معابد اليهود وكنائس النصارى وأديرتهم، وقد دخلت في صلب الكثير من الأعمال القصصية كأماكن لوقوع الحوادث والمعارك والمؤامرات وخصوصاً في الحكايات التي تدور حول معارك العرب والروم[97]، والمعارك التي تدور بين العرب والفرس[98] أو المعارك التي تدور بين العرب والأحباش[99]. وقد لعبت هذه البيوت الدينية دوراً مهماً في ابقاء ملامح من الأساطير العقائدية القديمة مرتبطة بما ظل يروى عنها من حكايات. كذلك لعبت دوراً مهماً في حكايات الجن وحكايات السحر على السواء. وهذه المعابد وما بها من تماثيل، وكذلك القبور القديمة وما فيها من أجساد محنطة وتوابيت كانت مجالاً للخيال القصصي. وكانت مسرحاً لبطولات الجسارة والمغامرة من أبطال يغامرون للحصول على ما بها من كنوز أو التعرف على ما فيها من أسرار[100]. وكانت المسرح الذي يلتقي فيه الأبطال مع الذخائر المعدة لهم لتعينهم على القيام بأدوارهم البطولية في عالمي الانس والجن على السواء. وقد لعبت القصور القديمة والقلاع الأثرية دوراً مهماً في إثارة الخيال حول أصحابها القدماء من الملوك الحميريين أو القواد العسكريين وحروبهم وانتصاراتهم وقصص الحب والخيانة التي كانت مسرحاً لها[101]. وقد ترك الخيال لنفسه العنان فتخيل الوجدان العربي وجود وادي الجن أو وادي عبقر حيث مجمع الجان الشعراء الذين يوحون للشعراء المشهورين بأشعارهم. كما خلق هذا الخيال مدينة الأحلام، أحجارها من معدن كريم ومرصعة بالزبرجد والياقوت والمرجان، ومطلية بالذهب، والأنهار تجري من تحتها والأشجار محمّلة بكل ثمار العالم، مما يشبه قصور الجنة كما يتخيلها الوجدان العربي في «ارم ذات العماد» التي بناها عاد واختفت عن الأنظار بعد موته، والتي احكمت القصة أمره أن يكون على قيد أنملة منها فلا يدخلها أبداً. ثم يعود الخيال ليبرزها مرة في عهد معاوية ثم تختفي من جديد. وحكاية ارم ذات العماد تذكرها كل كتب القصص العربية على مختلف تسمياتها[102]. كما تجعل القصة العربية قبر حاتم الطائي أشهر من عرف بالكرم من العرب يقري ضيوفه ويستضيفهم رغم أنه مجرد قبر، لكن الخيال يسرّ له أن يكون على مثال الراقد فيه كرماً وحسن ضيافة[103]. ويلعب المكان دوراً محورياً في تحديد مكان البطل من قومه أو من القضية العامة للقوم. فحفر بئر زمزم والقصة التي تدور حوله على عمقها وجاذبيتها إنما

---

(٩٧) انظر: سيرة ذات الهمة؛ ألف ليلة وليلة؛ سيرة الظاهر بيبرس، وسيرة عنترة في أجزائها الأخيرة.

(٩٨) انظر: سيرة حمزة البهلوان؛ سيرة فيروز شاه، وحكاية مالك بن فهم في: السياج، عمان عبر التاريخ.

(٩٩) انظر: سيرة سيف بن ذي يزن، وابن هشام، السيرة النبوية لابن هشام.

(١٠٠) انظر: ابن منبه، كتاب التيجان في ملوك حمير، والمسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر.

(١٠١) انظر: الهمداني، الاكليل.

(١٠٢) انظر: الثعلبي، قصص الانبياء المسمى بالعرائس؛ ابن منبه، كتاب التيجان في ملوك حمير، والمسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر.

(١٠٣) انظر: المسعودي، المصدر نفسه، والميداني، مجمع الأمثال.

سيقت لتحدد مكان عبدالمطلب في قريش[١٠٤]. وبناء يثرب على يد وزير ذي يزن الحميري المسلم سراً، تحدد مكان ذي يزن ومكان ابنه في التمهيد للاسلام. وكذلك تلعب حكاية الحلم الذي يأمر ذي يزن بكسوة الكعبة ثلاث مرات حتى يستجيب استجابة كاملة دوراً مهماً في نسبة سيف بن ذي يزن إلى عالم الإسلام بمعناه العام وحربه للكفار وعبدة النجوم[١٠٥]. وحكايات المكان تبدو امتداداً للأسطورة التعليلية، وامتداداً للأسطورة التاريخية، وتبدو محوراً رئيسياً يعكس وجوده القصصي بعد ذلك في الأعمال الروائية العربية في عصور الابداع والتأليف.

ونحن لا ننسى من موضوعات النوادر ما كان يدور حول المغازي والانساب، وحول المثالب والمغامز فيها، وحول الشعراء والخطباء، وحول المغنين والمغنيات، وحول الجواري والعبيد، وكلها أمدت القصة العربية بالوافر من المواقف الخصبة والحكايات الطريفة. إلا أن هذه النوادر نفسها وكذلك أصحابها كانت وكانوا جميعاً موضوعاً لحكايات طريفة وثرية اهتم بها الاخباريون الرواة واعطوا أنفسهم الحق في ان يديروا حولها وحولهم القصص والحكايات. وفي الفهرست فصل كامل هو الفن الثالث من المقالة الثالثة من الكتاب يحتوي على أخبار القدماء والجلساء والأدباء والمغنين والصفادمة والصفاعنة والمضحكين وأسماء كتبهم[١٠٦]. ويروي فيه من أخبار اسحق بن ابراهيم الموصلي قصة حياة طريفة كما يروي ثبتاً بأسماء كتبه ومعظمها يدور حول الندماء والمنادمات وآداب المنادمات وصفاتها. فهم أنفسهم كانوا مجالاً لكثير من القصص المليء بالمواقف المرحة، وحكايات الحب والغزل، وحكايات الصعود والهبوط في دنيا الفن ودنيا الناس جميعاً.

وإذا كنا قد قلنا إن القصص الجنوبي يمثل بطولة الجنوب المتفوقة وموقف سيادة ملوك الجنوب القحطانية، وان قصص الفتوة تمثل مرحلة الانتماء العربي والتعرف على مكونات بطولة العربي، وقلنا إن القصص الديني يمثل التبشير بالأديان والعقائد، فإننا نستطيع أن نقول إن حكايات النوادر تمثل العمق الاجتماعي والمتبقيات السلوكية والقيم الأخلاقية للإنسان العادي في تفاعله مع الأحداث ومع عمقه التاريخي، ومع الموروث المعروف في عالمه كله بحثاً عن الرؤية الواضحة لمسيرته الإنسانية.

ثالثاً: خاتمة

١ ـ موقف الدارسين

نحسب أننا بعد هذا الحديث الموجز كل الإيجاز نستطيع أن نطمئن إلى وضوح الرؤية بالنسبة للأصول الأولى للرواية العربية في تعددها وتنوعها وثرائها الخصب. ونحسب أيضاً أنه يرد على

---

(١٠٤) انظر: ابن هشام، السيرة النبوية لابن هشام.

(١٠٥) انظر: سيرة سيف بن ذي يزن.

(١٠٦) انظر: ابن النديم، الفهرست.

الكثير من الشكوك التي حامت فترة زمنية طويلة على دور القصة كفن أدبي في دنيا الفن القولي العربي، وقد يذهب البعض إلى أن الصياغة القصصية العربية تخالف إلى حد كبير الصياغة التي تواضعنا عليها في فن القصة، ولكننا نحب أن نذكر أن الصياغة العربية ليست واحدة، فنحن نتدرج من الخبر إلى الحكاية القصيرة، إلى الحكاية المتوسطة التي يتخللها الحوار وتبرز فيها الشخصيات محددة وواضحة، كما تبرز فيها المواقف في جدلية واضحة ومدلّة، إلى الرواية الطويلة ذات الأسلوب المميز والخاص بها، وصاحبة الفنية التي رسمتها لنفسها وسارت عليها بحيث أصبحت إطاراً فنياً مميزاً للرواية العربية الطويلة التي اصطلحنا على تسميتها بالسير الشعبية[١٠٧]. كما نحب أن نذكر أن فن القصة نفسه فن غير ثابت الأطر فهو يتغير من عصر إلى عصر، ومن مدرسة فنية إلى مدرسة فنية. ولسنا مغالين إذا قلنا إن هناك اتجاهاً في الفن المعاصر للعودة إلى المناهج الفنية للسيرة الشعبية في الكثير من مظاهره وسماته، وإن كان هذا يحتاج إلى دراسة مقارنة تتسم بالجرأة وعمق النظرة. كما ان صياغة الحكاية القصيرة كما نشاهدها في فصول كثيرة من كتب الأخبار وكتب الأدب وبخاصة عند الجاحظ وابن المقفع وفي ألف ليلة وليلة لا تختلف في كثير عن شروط القصة القصيرة في بداياتها، وعند بعض المذاهب القصصية حتى الآن. وقد آن الأوان أن نعترف بأن القصة كفن، عمل شعبي بالدرجة الأولى. وأنها ان انكرت هذا أخرجت من الجوهر الذي يمدها بالعمق والحياة. وان كان معظم الأعمال القصصية العربية يمكن أن نطلق عليها صفة الشعبية، فهذا لا يجردها من قيمتها كفن قصصي، بل لعله يثبت هذه القيمة ويؤكدها.

٢ - المنهج الفني للرواية العربية

لا شك في ظهور تأثير ثقافة العصر على القصة العربية في أصولها الأولى، كما لا شك في ظهور تأثير المعتقدات القديمة وبقايا العبادات الوثنية، والديانات السماوية السابقة على الإسلام، ولكن لا شك أيضاً في تأثر كل هذه المعطيات الموروثة بالحس الإسلامي في صورتها التي جاءتنا بها، أو تناولها الرواة الإسلاميون فأعادوا تقديمها لنا من منظور لا يتعارض مع تعاليم الإسلام وفلسفته، إن لم يتوافق معها ويسايرها. والمسألة لا تتعلق ببقايا المعتقدات والطقوس، وإنما هي تتعلق أساساً بالمنظور الإسلامي لمكان الإنسان في الكون. فالإسلام حوّل صراع الإنسان مع القدر الظالم الغشوم إلى صراع الإنسان ضد الشر والشيطان مؤيداً بقوة الله والإيمان. وبهذا حسمت قصة المسرح بالشكل الاغريقي الأرسطي تماماً، إذ لم يعد هناك مكان للتراجيديات اليونانية، وإنما حل محلها البطل الذي ينتصر آخر الأمر، وأياً كانت قضيته الشخصية، وأياً كانت عقدته الدرامية، وأياً كانت القوى التي تصارعه، معنوية أم مادية أم أسطورية. فهذا آخر الأمر سيحقق التوازن ثم الانتصار النهائي. فالخير لا بد أن ينتصر على الشر. وقد ساد هذا المفهوم الإسلامي الصياغات الأولى للقصص القديم في معظمها، ثم ساد مرحلة التأليف القصصي في العصور الإسلامية سيادة كاملة، تجلت في أبطال السير الشعبية جميعاً.

---

(١٠٧) انظر: خورشيد وذهني، فن كتابة السيرة الشعبية: دراسة فنية نقدية للسيرة الشعبية عنترة بن شداد.

الفصل الخامس

الخطاب التاريخي من التقييد إلى الإرسال: قراءة في الطبري والمسعودي وابن خلدون

سيزا قاسم (*)

مقدمة

«إذا حاولنا أن نسمي الحضارة الإسلامية بأحد منتجاتها فإنه سيكون علينا أن نقول عنها إنها «حضارة فقه»، وذلك بالمعنى نفسه الذي ينطبق على الحضارة اليونانية حينما نقول عنها إنها «حضارة فلسفة» وعلى الحضارة الأوروبية المعاصرة حينما نصفها بأنها «حضارة علم وتقنية»»(1).

والفقه إنتاج عربي إسلامي محض، كما أنه أكثر منتجات الحضارة الإسلامية انتشاراً وأبعدها تأثيراً في تشكيل العقل العربي وتغلغلاً في مناهج الدراسة والبحث في مختلف العلوم الإسلامية وأشكال القوالب التي كان الإنسان العربي ينتهجها في جميع أنشطته الذهنية.

والقارىء للتاريخ العربي لا يسعه سوى ملاحظة ذلك التأثير. فقد كان منهج المؤرخين العرب الأوائل مقيَّداً إلى حد لافت بقدسية النص: القدسية التي انتقلت من النص القرآني ونصوص الحديث، والتي لا تسمح لأي ناقل لها بتغيير في اللفظ، وإنما يقتصر دور الكاتب أو المحقق لها على تحقيق صحة النقل وتسلسل الإسناد وسلامته. نقول: انتقلت هذه القدسية إلى الكتابة التاريخية؛ فلم يستبح المؤرخ لنفسه استيعاب المعنى الوارد في «الخبر» أو «الرواية» التي جاءت على لسان الشاهد الأول للحدث وإعادة تقديمها مجردة لقارئه، بل لم يقدم ـ إلّا متأخراً ـ على نقدها وتقويمها في ضوء غيرها من «الأخبار» و«الروايات»، وإنما كان يقدمها بنصها، كما يقدم بجوارها «نص» الروايات الأخرى مسنِداً كلاً منها لقائلها الأول الذي شهد الواقعة، ملقياً مسؤولية كل منها على قائل «الخبر».

وقد ساهم في حفظ «النص» والحرص على لفظه الاعتماد على المشافهة؛ فقد كان نسق

(*) مؤلفة وناقدة ـ أستاذ أدب مقارن ـ الجامعة الامريكية ـ القاهرة.

(1) محمد عابد الجابري، **نقد العقل العربي** (بيروت: دار الطليعة، ١٩٨٤)، ج ١: **تكوين العقل العربي**، ص ٩٦.

الاتصال هذا يستلزم وساطة الناقل. وإذا كانت سلسلة الاتصال في النص القرآني هي: الله ← جبريل ← محمد ← الناس، فقد ماثلتها سلسلة الإسناد في الحديث، وانتقل هذا النمط الى التاريخ كذلك.

نسارع منذ البداية إلى تقرير أن بحثنا هذا ليس بحثاً في علم التاريخ، وهو الأمر الذي لا نزعم القدرة عليه، بل هو دراسة للخطاب التاريخي. فلن نتعرض للأحداث التاريخية وتصنيفها أو محركات هذه الأحداث أو القوانين التي تحكمها أو دور الفرد والجماعة فيها إلى غير ذلك من الأسئلة التي تطرحها دراسة التاريخ أو فلسفته، إنما تنصب دراستنا على الخطاب التاريخي: كيفية تقديم المادة التاريخية؛ أي كيف حوَّل المؤرخ مادته (الأحداث) إلى أخبار وروايات تتناقلها الجماعة من جيل إلى آخر إلى أن تصل إلى الدارس المعاصر؟

وحتى تتضح خصائص كتابة التاريخ العربي وأوالياته فقد أخذنا قطبين من أقطاب المؤرخين العرب وهما الطبري (محمد بن جرير، أبو جعفر) (القرن الرابع) وابن خلدون (عبد الرحمن، أبو زيد) (القرن الثامن) مع وضع المسعودي (علي بن الحسين) (القرن الرابع) وسطاً بينهما، نقيم بينه وبينهم بعض المقارنات.

ومما يؤيد ما ذهبنا إليه من تأثير مناهج الفقه على كتابة التاريخ أن كلا المؤلفين فقيه؛ بل إن جميع مؤرخي العرب الأوائل كانوا فقهاء قبل أن يكونوا مؤرخين، والاستثناء اللافت للنظر هنا هو المسعودي ـ على الرغم من أن له بعض الكتابات في الفقه ـ الأمر الذي يجعل لكتابه مروج الذهب أهمية في بعض المقارنات، كما أنه ذو ميول اعتزالية، ويشتبه في تشيّعه. أما الطبري فقد كان شافعياً في بداية حياته ثم تحوّل عن هذا المذهب ووضع مذهباً خاصاً به، في حين كان ابن خلدون قاضي قضاة المالكية في أواخر حياته.

أولاً: طريقة التأليف

أول ما نود أن نبدأ به مناقشتنا لماهية الخطاب التاريخي لدى هؤلاء المؤرخين هو منهج التأليف. ما الوسيلة التي استخدمها كل من هؤلاء المؤرخين في تقديم مادته؟ أول ما يلفت نظر الباحث في هذه الأعمال الثلاثة، **تاريخ الرسل والملوك** للطبري و**مروج الذهب** للمسعودي وكتاب **العبر** لابن خلدون، طريقة تأليف كل منها وهي طريقة تختلف اختلافاً جذرياً من عمل لآخر. فالطبري قام بإملاء تاريخه على تلاميذه. ويروي الخطيب البغدادي ملابسات ذلك فيقول: «إن ابا جعفر الطبري قال لأصحابه: أتنشطون لتفسير القرآن؟؛ قالوا: كم قدره؟، قال: ثلاثون ألف ورقة، فقالوا: إن هذا مما تفني الأعمار قبل إتمامه»، فاختصره في نحو ثلاثة آلاف ورقة، ثم قال: «أتنشطون لتاريخ العالم من آدم إلى وقتنا هذا؟، قالوا: كم قدره؟، فذكر نحو ما ذكره في التفسير، فأجابوه بمثل ذلك، فقال: إنا لله ماتت الهمم!»، فاختصره كما اختصر التفسير»[2]. أما المسعودي فكان في حال ترحال مستمرة، ويبدو أنه كان يؤلف كتبه وهو يتنقل

(٢) أحمد بن علي بن ثابت الخطيب، **تاريخ بغداد: أو مدينة السلام**، ١٤ ج (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٣١)، ج ٢.

من مكان إلى مكان. لذلك يعتذر عما أصاب مؤلفه من تقصير بسبب «تقاذف الأسفار وقطع القفار تارة على متن البحر، وتارة على ظهر البر»[3]. ويختلف ابن خلدون عن الطبري والمسعودي كل الاختلاف في طريقة التأليف، فقد كتب مقدمة كتابه أثناء اعتزاله الحياة العامة أربع سنوات في قلعة ابن سلام حيث يقول: «متخلياً عن الشواغل كلها، وشرعت في تأليف هذا الكتاب وأنا مقيم بها، وأكملت المقدمة منه على ذلك النحو الغريب الذي اهتديت إليه في تلك الخلوة، فسالت فيها شآبيب الكلام والمعاني على الفكر حتى امتخضت زبدتها وتألفت نتائجها»[4].

ويقول ابن خلدون إنه كتب المقدمة في خمسة أشهر ثم شرع في كتابة بقية أجزاء مؤلفه التاريخي في مقامه المنعزل بقلعة ابن سلام، يكتب عن حفظ ومن ذاكرته وما تيسر له من قليل المراجع في هذه القلعة. غير أنه عندما تقدم في تدوين الأخبار أدرك حاجته للرجوع إلى الكتب والمصادر اللازمة لهذا التاريخ الواسع، فعاد إلى موطنه، تونس، حيث يسرت له مكتباتها الغنية ما يحتاج إليه من مراجع. وأتم ابن خلدون نسخته وأهداها إلى السلطان أبي العباس في أوائل عام ٧٨٤ هـ، وهي التي يطلق عليها النسخة التونسية. غير أن ابن خلدون لم ينقطع عن كتابه منذ بدأ فيه حتى وفاته عام ٨٠٨ هـ، فأكمل كلاً من الكتاب والمقدمة وأضاف إليهما ونقحهما، وحرر بعض أقسام المقدمة تحريراً جديداً وأهدى نسخة منقحة إلى السلطان أبي فارس عبد العزيز بن أبي الحسن حوالى عام ٧٩٩ هـ، وهي النسخة التي عرفت بـ النسخة الفارسية. ثم استمر في تعديل كتابه وزيادته وتنقيحه حتى توفي عام ٨٠٨ هـ.

إن اختلاف الملابسات التي صاحبت تأليف تاريخ الرسل والملوك والمقدمة يوحي بالعفوية التي تصاحب الإملاء مقابل التدبير الناتج عن انقطاع ابن خلدون لكتابة تاريخه والمراجعة المستمرة التي امتدت على مدى أكثر من عشرين سنة، كما يلفت النظر إلى نظام الاتصال الذي ميز كلا منهما. فمع وجود تشابه بين نظاميْ الاتصال، من حيث وجود مرسِل ورسالة ومستقبِل، أو طبقاً للمصطلح اللغوي، متكلِّم وقول ومخاطَب، إلاّ أن العلاقة بين أطراف هذه البنية المثلثة تتخذ أبعادا مختلفة في الموقف الخطابي الذي وقفه الطبري المعلم، الذي يملي كتابه على طلابه وهو حاضر، معروف الهوية، يلقن كتابه مشافهة، والمخاطبون ماثلون أمامه يتلقون المعرفة عن شيخهم. فالموقف الخطابي الذي يقفه الطبري موقف تقليدي يعتمد على «الإخبار» و«التحديث»، فالعلم لا يؤخذ إلاّ شفاهاً من الشيخ. ومن المعروف أن علم أصول الحديث ـ وهو من أهم العلوم التي أرست قواعد انتقال المعرفة من راوٍ (متكلم) إلى راوٍ (متكلم) ـ قد أكد آليات نقل النص شفاهاً، وقنن مراتب الصحة والخطأ في طرق التواتر. ولا يخفى على أحد أهمية هذا العلم بالنسبة للطبري الفقيه المحدث؛ فالموقف الخطابي هنا مقنن تقنيناً صارماً من ناحية كيفية بث الرسالة من حيث شكل البث؛ ولذلك

---

(٣) ابو الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد (بغداد: المكتبة العصرية، ١٩٣٨)، ج ١، ص ٢.

(٤) ابو زيد عبد الرحمن بن محمد ابن خلدون، التعريف بابن خلدون ورحلته غرباً وشرقاً، عارضه بأصوله وعلق حواشيه محمد بن تاويت الطنجي (القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥١)، ص ٢٢٩.

فقد فصَّل علماء أصول الحديث في نوعيات البث وأيها أفضل: «سمعت» أم «حدثنا» أم «أخبرنا» أم «حدثني» أم «أخبرني». فذهب البعض إلى أن «سمعت» أفضل حيث إنها تؤكد جارحة السمع، والبعض الآخر ذهب إلى أن «حدثنا» أفضل لأنها تنطوي على قصد المتكلم في نقل الرسالة إلى المستمع ويكون هذا أقوى وأنفع. ولا شك أن هذا التقنين للتفاعل الخطابي وجهاً لوجه يلصق الكلام بالمتكلم أكثر من غيره من الوسائل. ولكن لا بد من الإشارة هنا إلى أن اللغويين العرب ميزوا بين «الكلام» و«الحكاية». ويمثل هذا التمييز حجر الزاوية في عملية الأداء اللغوي؛ فليس كل متكلم واضعاً لكلامه بل قد يكون حاكياً لكلام غيره؛ فكون الطبري ماثلاً أمام مستمعيه لا يعني أنه واضع لكلامه، بل قد يكون حاكياً لكلام غيره، وهذا ما سنفصله فيما بعد غير أننا نريد هنا أن نؤكد أهمية المشافهة في نقل المعرفة أياً كانت، ثم إن الطبري لم يستغرق في إملاء كتابه ـ وهو كتاب ضخم ـ سوى أربع سنوات. ويجب ألّا ننظر إلى هذه السنوات الأربع على أنها فترة «تأليف»، إذ انها في الحقيقة كانت فترة «إملاء»، حيث لم تكن فترة تروٍ ومراجعة؛ بل كانت كل واقعة يتم الإخبار بها تتجمد روايته عنها بمجرد انتهائه من إملائها، ولم يكن له بعد ذلك فرصة مراجعة ما أملاه عنها. ولم يكن طول فترة تسجيل الكتاب على مدى أربع سنوات سوى التعبير المادي عن الزمن المادي لكتابة ما يمليه على طلابه خلال الساعات التي خصصت لإلقاء هذه الدروس. وفي نهاية السنوات الأربع عندما انتهى الطبري من الإملاء و«قطع» كتابه وانفصل عنه لم ينقطع عنه في الواقع: فالقول ملك لصاحبه وإذا وجد فلا يمكن أن يزول أو يختفي، فهو قابل للترداد والتكرار. والذي تلقنه قادر على تأديته وتلاوته وحكايته. فإذا كان قول الطبري انفصل عنه فقد أجاز لغيره روايته وأصبحت مهمة آخرين أن يشيعوه بين الناس وأن يذيعوه. واللافت للنظر حقاً أن تاريخ الرسل والملوك أصبح محط اهتمام العلماء بعد انتهاء الطبري من تأليفه فاختصروه وشرحوه وترجموه، فتضخم أو تقلص ولكنه ظل قائماً بذاته، ملكاً لصاحبه.

أما ابن خلدون فإن موقفه الخطابي مختلف كل الاختلاف عند تأليف كتابه. ولم يطلق ابن خلدون اسم «المقدمة» على مؤلفه بل سماه **كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر**، والجزء المعروف الآن بـ «المقدمة» هو الكتاب الأول من هذا المؤلف. وعندما شرع ابن خلدون في بث الرسالة ـ أي نقل معرفته ـ لم يخاطب مستمعاً ماثلاً أمامه بل خط رسالته على الورق، ولذلك فإن مخاطبه افتراضي، تخيلي، غائب. وتحتل قضية الغياب والحضور مركزاً محورياً في عملية الأداء اللغوي خصوصاً، وفي الفكر الإسلامي والبشري عموماً؛ فإذا كان المتكلم الغائب يستطيع أن يفوض «رسولاً» يكون راوياً وحاكياً ينقل رسالته و«يتحملها» ويؤديها عنه بحذافيرها ونصها دون تبديل أو تحوير، فإن المخاطب له وضع مختلف في السياق الاتصالي إذ لا يستطيع أن يفوض غيره ليستمع إلى الرسالة ويستقبلها بدلاً منه، بل عليه هو ذاته أن يتلقاها. والجدلية القائمة بين النص والمخاطب هي عماد عملية التأويل والتفسير، أي فك شيفرة الرسالة. وفي الواقع لم يكن التصارع في النسق الاتصالي الذي يحكم تأليف كتاب **العبر** بين المخاطب (المستملي) والنص، بل بين واضع النص نفسه ونصه؛ هذا النص الذي ظل المؤلف طيلة ربع قرن ينقح فيه ويبدل، يضيف ويستقطع، يُفَصِّل ويختصر حتى وفاته.

ويخاطب الطبري مستمعاً ماثلاً أمامه مستملياً، هو أقرب إلى المتلقي الناقل الـذي تقتصر مهمته على تسجيل مـا يسمع دون تمحيص أو نقـد أو تساؤل، وهو أقـرب إلى القنطرة التي ستنتقـل عبرهـا المعرفة لتصل إلى الجيل التالي في رحلة لامتناهية دون تبديل أو تحويره، فالمستملي الماثـل أمام الـطبري سيصير بدوره مملياً يقف أمامه مستملٍ مثله تماماً في سلسلة التواتر الـلانهائية. أمـا ابن خلدون فنجد أنـه يختار مخـاطبه بـدقة فـائقة؛ فهـو يخاطب الخـاصة المهتمـين بعلم التاريـخ، ويميز بـين نمـطين من المخاطبين يمكن تصنيفهم طبقاً لمستوى تمثلهم لهـذا العلم الذي يقـدمه. فهنـاك مستوى من التـاريخ يمكن لكل مخاطب أن يسعى إليـه ويطلبـه و«يشـد إليـه الركـائب والرحـال» وأن يفهمه، وهـذا النوع من المخـاطبين هم «الكـافة» التي تضم «السـوقة والأغفـال والملوك والأقيال والعلماء والجهـال». وكـان المؤرخـون يقدمون إلى هؤلاء الكافة نوعاً من التاريخ لا يـزيد عن قشرة سـطحية ظـاهرة، فتقبلتـه الكافـة على علاته رغم ضعفه وكثرة المطاعن فيه، وذلك بسبب ما كان هؤلاء الكافة يتصفون بـه من «قلة التحقيق وكـلالة في طـرف التقبيح وجبلة التقليـد والتطفـل» ومن ثم فابن خلدون ينقـد منذ البداية النسق الاتصـالي الذي قامت عليه علاقة الطبري بمستمعيه، من حيث السلبية التي تتمثـل في المستقبل، وأن العـلاقة التي تربط بين المرسِل والمستقبِل كانت ذات أثر عميق في طبيعة الرسالـة المبثوثـة؛ ولذلـك ابتعد ابن خلدون عن هذا النوع من المخاطبين وابتدع لنفسه مستمعاً خاصـاً به من «العلماء والخـاصة»، حيث فطن إلى أنه مقـدم على تجـربة فـريدة من نـوعها. وإذا كـان ابن خلدون يضع نصب عينيـه «العلماء والخـاصة» عنـد «سلوكه هـذا المسلك الغريب ومـذهبه هـذا المـذهب العجيب»، فـإنـه يـرى أنـه حتى هؤلاء لا يرتقون إلى المستوى المطلوب، وأن عليه أن يذهب إلى تهذيب مناحي العلم الجـديد الـذي يقدمـه وإلى «تقريبه إلى أفهام العلماء والخاصة تقريباً». فالمخاطب الذي ينشده ابن خلدون هو مَنْ تتوافر فيـه صفة جوهرية هي «البصيرة»، التي يستطيع أن ينفـذ بها إلى بـاطن التاريـخ وإلى جوهـر الأشياء. ومن ثم يمكن القـول إن ابن خلدون يصف نفسه في حلقـة التواتـر؛ فهو مخـاطِب بـالنسبـة للطبري وفحـول المؤرخين المسلمين، وكان لا بد لـه لكي يتعامـل معهم من التحلي «بـالبصيرة» التي «تنقـد الصحيح إذا تمقل». ومن هذا المنطلق تتحطم حلقة التواتر وتتعثر أمـام النظر والبصـيرة. وكأن ابن خلدون يـطلب من المخاطب أن يكون ناقداً بصيـراً لا يتقبل النص عـلى علاتـه، وألا يكون مجـرد قنطرة تعـبر عليها المعـرفة، بـل غربـالاً يفرز الخـطأ من الصواب، عـلى حين كـانت الشروط المطلوبـة في علم أصول الحديـث لتحقيق صحة المعرفة تنصب على أواليات البث، وتفترض شروطاً قـاطعة مـانعة في الـراوي وكانت أخلاقية دينية تتصل بالعـدل والإيمان. أمـا عند ابن خلدون فـانتقلت الشروط المسيطرة عـلى سياق الاتصال إلى المخـاطب، كما خـرجت هذه الشروط من نـطاق الأخلاق والـدين لتدخـل نطاق العقل والنقل.

وانـطلق المسعودي من مـوقف معرفي مختلف عن مـوقف معاصريـه من المؤرخين؛ انـطلق من موقف المشاهد الذي يعتمد على معايشته المباشرة، يقدم منها لقارئه خبرته الخاصـة بدلاً من «الأخبـار المتـواترة» التي تقـدم خبرة السـابقين. فكـان المسعودي ـ خـارج إطار كتـاباتـه في التاريـخ ـ يستقبل إشارات من الطبيعة ومن المجتمعات البشرية من خلال شيفرة تختلف عن الشيفرة التقليـدية ـ شيفـرة «الأخبار المتواترة» ـ ولذلك شعر أن مهمته عسيرة، شاقة، فيقول:

«على أنا نعتذر من تقصير إن كان، ونتنصل من إغفال، أو عرض لما قد شاب خواطرنا، وغمر قلوبنا، من تقاذف الأسفار، وقطع القفار، تارة على متن البحر، وتارة على ظهر البر، مستعلمين بدائع الأمم بالمشاهدة، عارفين خواص الأقاليم بالمعاينة...»[٥].

وقد انعكس هذا الموقف العام تجاه المعرفة على كتابة المسعودي للتاريخ، فاستوعب ما بلغه من أخبار، ورجَّح واختار، وقدم لقارئه التاريخ في صياغة جديدة من إنشائه بدلاً من ترداد «روايات» السابقين. فلم يكتف بدور المستمع لمن سبقوه بل كان المستمع المنتج لنص جديد، الذي ينقل الرسالة التي وصلته في شيفرة معينة إلى شيفرة أخرى.

وإذا كان لنا أن نستنتج شيئاً مما سبق فهو أن النسق الاتصالي لدى المسعودي وابن خلدون حول المخاطب من دور المستقبِل الساكن إلى دور المستقبل الفاعل، فالأول جعل مهمة المخاطب هي إعادة التشفير ـ إن صح التعبير ـ أما الثاني فجعل مهمته إعادة الكتابة التاريخية.

ثانياً: العلاقات المعرفية

تبدأ معظم الكتب الإسلامية بافتتاحية تأتي بعد البسملة والحمدلة، وفي بعض الأحيان لا يطلق عليها عنوان كما هو الشأن بالنسبة الى الطبري، وأحياناً يعنون لها المؤلف كما فعل المسعودي: «باب ذكر جوامع اغراض الكتاب»، أما ابن خلدون فلم يعنون لها بعد البسملة.

وقد عرفت هذه الافتتاحية بخطبة الكتاب. والخطبة كما جاء في التهذيب مثل الرسالة التي لها أول وآخر؛ فهي في صدر الكتاب رسالة يوجهها المتكلم إلى المخاطب، ليقدم لها، ويشرح الغرض من تأليفه الكتاب والسبب في وضعه. وإذا قارنا خطب الكتب الثلاثة نجد أن بينها فروقاً كبيرة، فضلاً عن تفاوتها في الطول؛ الطبري: ست صفحات؛ والمسعودي: ثماني عشرة صفحة؛ وابن خلدون: اثنتا عشرة صفحة. غير أن حجم الخطبة لا يتناسب مع حجم المؤلَّف؛ فأطول الكتب قدم بأقصر الخطب (الطبري)، وأقصر الكتب قدم بأطول الخطب (المسعودي).

١ ـ المؤرخ الحاكي

لا يفصح الطبري كثيراً عن منهجه أو أغراضه من تأليف تاريخه. وهو يطيل القول في الصفحات الثلاث الأولى في مسائل هي أقرب إلى المسائل الفقهية تتعلق بأسباب الخلق، ثم يُتبع ذلك بموجز مختصر لمحتوى الكتاب في أسطر قليلة لاهثة في شكل رؤوس موضوعات للأجزاء الكبرى من تاريخه؛ من تتابع الأنبياء والرسل والملوك والخلفاء. وبعد ذلك كان الطبري ينوي ذكر الصحابة والتابعين ومن خلفهم مع زيادة وتفصيل حول:

---

(٥) المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، ج ١، ص ٢.

«الإبانة عمن حمدت منهم روايته وتقلبت أخباره، ومن رفضت منهم روايته ونبذت أخباره، ومن وهن منهم نقله، وضعف خبره، وما السبب الذي من أجله نبذ من نبذ منهم خبره، والعلة التي من أجلها وهن من وهن منهم نقله»[٦].

وهذا النص يضعنا في قلب علم الجَرْح والتعديل، وهو العلم الذي كانت مهمته «تصحيح الخبر بالنظر في طرق النقل وعدالة الناقلين لتمييز الحالة المحصلة للظن بصدقه الذي هو مناط وجوب العمل»[٧].

يقدم الطبري إذن منهجاً في نقد الأخبار ولكن الغريب أنه فصل هذا الجزء من التاريخ، الجزء الخاص بالصحابة والتابعين وتابعي التابعين عن بقية التاريخ، وخصص له جزءاً خاصاً به يُعمِل فيه حاسته النقدية ويتبنى منهج المحدثين في تقويم الراوي من حيث صدقه وكذبه والأسباب التي أدت إلى رفض بعض الأخبار وقبول البعض الآخر. فإذا كان الطبري سلك مسلك المحدِّثين في تمحيص الأخبار في جزء من أجزاء تاريخه، فلماذا لم يفعل هذا في بقية التاريخ؟ لماذا لم يضع لنفسه قواعد يختار على أساسها الروايات التي يعتمدها في كتابه كما فعل أئمة المحدِّثين وينقد سلسلة الأسانيد ويتناول المتون بالبحث والدرس والتنقيب أيضاً طبقاً للأصول التي استنها المحدِّثون؟ ففي الواقع إن الطبري فعل عكس ذلك. «فالطبري لا يتقيد بالقيود التي يتمسك بها أهل الحديث بالنسبة للرواة الضعفاء فأدخل في تفسيره وفي تاريخه أقوال الكلبي وابنه هشام والسدى وهم من الضعفاء، ولم يجد في ذلك حرجاً، وفضّل سيف بن عمر على الواقدي في الردة وفي فصول أخرى من تاريخه وهو مطعون فيه ومتهم بالزندقة، ولم يكن للطبري نفسه رأي حسن فيه»[٨].

ونلمس إذن تناقضاً بين النظرة النقدية الفاحصة التي يقرر الطبري أنه لا بد من أن تطبق فيما يخص الأخبار المنقولة عن الصحابة والتابعين وتابعي التابعين وبين نظرته إلى الأخبار الأخرى. وينهي الطبري بعد الفقرة المذكورة آنفاً خطبته بالصلاة والسلام على محمد وآله والتسليم ويختم كلامه. ولكنه يستطرد، بعد ذلك، في فقرة تبدو مفصولة عن لب الخطبة، وتناقض في صميم ما تقدمه من رأي أصول علم الحديث الذي من شأنه أن يقوم الرواة، وأن يحكم عليهم بالجرح والتعديل، وأن يفحصهم فحصاً شاملاً جامعاً مانعاً قبل أن تقبل روايتهم. يقول الطبري:

«وليعلم الناظر في كتابنا هذا أن اعتمادي في كل ما أحضرت ذكره فيه مما شرطت أني راسمه فيه، إنما هو على ما رويت من الأخبار التي أنا ذاكرها فيه. والآثار التي أنا مسندها إلى رواتها منه، دون ما أدرك بحجج العقول، واستنبط بفكر النفوس، إلا اليسير القليل منه، إذ كان العلم بما كان من أخبار الماضين، وما هو كائن من أنباء الحادثين، غير واصل إلى من يشاهدهم ولم يدرك زمانهم إلاّ بإخبار المخبرين، ونقل الناقلين، دون الاستخراج بالعقول والاستنباط بفكر النفوس، فما يكن في كتابي هذا من خبر ذكرناه عن بعض الماضين مما يستنكره قارئه، أو يستبشعه سامعه، من أجل

---

(٦) أبو جعفر محمد بن جرير الطبري، **تاريخ الرسل والملوك**، تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم، ذخائر العرب، ٣٠، ١٠ ج (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٠ ـ ١٩٦٨)، ج ١، ص ٧.

(٧) ابو زيد عبد الرحمن بن محمد ابن خلدون، **مقدمة ابن خلدون**، تحقيق علي عبد الواحد وافي، ٤ ج (القاهرة: لجنة البيان العربي، ١٩٥٧ ـ ١٩٦٢)، ج ٤، ص ١٠٢٩.

(٨) جواد علي، «موارد الطبري،» **مجلة المجمع العلمي العراقي**، السنة ١، العدد ١ (أيلول/سبتمبر ١٩٥٠)، ص ١٧٩.

أنه لم يعرف له وجهاً من الصحة ولا معنى في الحقيقة، فليعلم أنه لم يؤت في ذلك من قبلنا وإنما أتى من قبل بعض ناقليه إلينا، وإنا إنما أدينا ذلك على نحو ما أدي إلينا»[9].

ولقد استشهد كثير من الباحثين بهذه الفقرة على أنها دليل على موضوعية الطبري، وأنه يكتفي بذكر الأخبار جميعها دون تدخل من قبله، فهو هنا مستمع لا متكلم، حاكٍ وليس واضعاً لكلامه. وإذا كان ما يرومه الطبري هو العلم بما كان من «أخبار الماضين» وما كان من «أنباء الحادثين» وأن هذا لا يمكن أن يتم إلا من خلال الإخبار، فهل الغاية من هذا العلم هو الإخبار نفسه أو الأخبار وهل هذه الأخبار هي الوقائع نفسها أم صياغة شهود العيان لهذه الوقائع في شكل نصوص؟ هل المعرفة هنا هي معرفة النصوص أم معرفة الوقائع؟ والطبري هنا يتنصل من مسؤولية الأخبار ويلقيها على القائل، مهما بعد هذا القائل في الزمن فيمكن العودة إليه من خلال سلسلة الإسناد وطرح المسؤولية عن كاهله.

في الواقع لا يمكن أن تعد سلسلة الإسناد أداة صحيحة للتوصل إلى حقيقة الوقائع، فهي في الحقيقة طريق يوصل إلى الراوي الأول للحادثة. فالإسناد من حيث تعريفه إنما هو إثبات فعل القول، وردُّ النص إلى منتجه وليس إثبات الفعل إلى فاعله. ومن هنا تأتي المغالطة؛ فالطبري من خلال الإسناد يصل إلى النص ولكنه لا يصل إلى الفعل؛ وبذلك يظل في مجال النصوص دون الخروج منها إلى مجال الأحداث. وجاء تاريخه مجموعة من النصوص، قام بتكديس بعضها فوق بعض وتدوينها في صورة روايات، المسؤول عنها هم رجال السند، من دون أن يرى الأحداث وراء النصوص. فالعلامات هنا علامات كثيفة تكثفها سلسلة الإسناد، وليست علامات شفافة يمكن رؤية الأحداث من خلالها. وقد بلغ من تفضيل الطبري الاعتماد على النص أو الرواية منسوبة لقائلها أنه عندما أملى على طلابه أحداثاً عاصرها بنفسه كان في كثير من الأحيان لا يوردها على لسانه، بل يورد نصاً سمعه من آخر ويستخدم منهج الإسناد المباشر إلى القائل، حيث الزمن آني وليس ماضياً. فسلسلة الإسناد تقتصر على راوٍ واحد كأن يقول: «ذكر لي بعض أصحابي. . .»، أو «ذكر لي جماعة من أصحابنا. . .»، أو «ذكر من رآه وشاهده. . .»، وهكذا. وبذلك أحجم الطبري عن أن يكون شاهد عصره، وأن يتحمل مسؤولية صحة أو خطأ ما أخبر به[10]. ومن اللافت للنظر أن الطبري قطع شوطاً كبيراً من حياته في التنقل في أهم الأقطار الإسلامية؛ في الأقطار التي كانت مراكز الحياة الثقافية في الشرق القديم. وزار المدن التي كانت تجاور آثار أقدم مدن العالم، وكانت كأنما تناديه ليكتب تاريخها كتابة شاهد عيان، ومع ذلك، فإن هذا الرجل الذي دوّن التاريخ القديم بإفاضة لا تجدها عند غيره، لم يكتب عن مشاهداته ولم يتحدث عن الخرائب التي مرّ بها أو التي كان يتحدث عنها الناس. فلم يصف الحيرة ولا واسطاً على الأقل ولا مكاناً آخر إسلامياً أو جاهلياً ولم يدون شيئاً من تواريخ المدن التي مرّ بها. وذلك على النقيض من المسعودي، الذي سجّل في تضاعيف كتبه ملاحظات تدل على حب الاستطلاع وتحدث عن

---

(٩) الطبري، تاريخ الرسل والملوك، ج ١، ص ٨.

(١٠) علي، المصدر نفسه، ص ١٦٥.

الشعوب التي زارها وعن عقائدها وأديانها وعاداتها الاجتماعية وغرائب الطبيعة فيها، إلى غير ذلك. كل هذه الأمور لم تلفت نظر الطبري ولم تحرك منه ساكناً؛ فالطبري متيم بالروايات، يذكرها على علاتها، وللقارىء أن يستخرج منها ما يشاء، وأن يعتقد فيها ما يشاء؛ هذا إن كان ناقداً بصيراً.

ومما سبق يمكن القول بأن الطبري يعيش في تاريخه داخل سياج النصوص يحكيها ولا يقولها، يعيدها ولا يعيد كتابتها، تمر عليه مرّ الكرام. فلماذا نسمي هذا التاريخ تاريخ الطبري؟ أين الطبري؟ لا نستطيع حتى أن نقول إنه يختفي وراء أقنعة الرواة أو أنه فعل فعل كبار علماء الحديث في تدوين السُنّة. فلماذا إذن حُفظ تاريخ الطبري بل حقّق نجاحاً منقطع النظير في مجال كتابة التاريخ، وهو ما لم تحققه الكتب التي ألفت قبله، بل أصبح هو التاريخ المعتمد للأمة الإسلامية منذ تأليفه حتى عصرنا هذا؟ إن انتقال شكل علم الحديث إلى التاريخ هو الذي أضفى على هذا العلم شرعية لم تكن له من قبل، وجعل القدماء يعلون من شأن الطبري ويجلّونه. غير أن الذي حدث فعلاً ـ نتيجة لذلك ـ هو تجميد للحماسة النقدية عند اللجوء إلى العلم، من حيث الخلط بين الأخبار الشرعية من جانب والأخبار التاريخية من جانب آخر، ومن حيث الخلط بين شكل علم أصول الحديث، وهو الإسناد، وجوهر هذا العلم وهو الحكم على قصد المتكلم. فعندما ألغى الطبري النظر في قصد المتكلم ألغى مضمون علم أصول الحديث واحتفظ بالشكل فحسب؛ ومن ثم ألغى البعد النقدي الذي كان يلازم هذا العلم؛ وهو بعد نقدي ينصب على الجانب الأخلاقي والديني. ونحن لا نريد أن نناقش هنا مدى جدوى تطبيق منهج علم أصول الحديث على علم التاريخ، ولكننا نرى أن النظر إلى نقل الطبري هذا المنهج إلى التاريخ بوصفه شيئاً موفقاً أو صائباً، هو نظر قاصر غير مستوف لأبعاد الاشكالية. ونريد أن نسترسل في مناقشة هذه النقطة ـ فيما بعد ـ عند مناقشة أغراض المسعودي من تأليف كتابه مروج الذهب.

٢ ـ المؤرخ الشاهد ـ الراوي

تلعب سلسلة الإسناد دوراً غريباً في إلغاء البعد الزماني، فيمكن النظر إلى سلسلة الإسناد على أنها آلية توظف لإعادة الخطاب إلى لحظة إنتاجه، إلى لحظة التلفظ به؛ وبهذه الطريقة تلغي الشقة الزمنية بين المستمع والحدث، أي تضع المستمع في مواجهة القائل الأول للخطاب. فالرواية مشروطة بزمان ومكان تلفظها، ولا بد أن تظل كما هي، كما تلفّظ بها هذا القائل بحذافيرها وبلفظها. وتكون هذه اللحظة هي لحظة وقوع الحدث أو أقرب لحظة ممكنة من وقوعه، أي أن تكون الهوة الزمانية الوحيدة المسموح بها هي التي تفصل الحدث عن صياغته في شكل علامات لغوية يمكن تواترها: فالأحداث لا تتواتر. وعموماً، يتحد الشاهد والراوي في شخصية واحدة؛ فيأتي الخبر عادة في صيغة ضمير المتكلم، وهذا الوضع يخالف قانون البعد الزماني للخطاب التاريخي: فالمؤرخ يتحدث عن أحداث ماضية تفصل بينه وبين وقوعها حقبة من الزمان، ومن ثم تدخل في الخطاب التاريخي مؤشرات لغوية تدل على بعد الشقة الزمنية التي تفصله عن الأحداث

التاريخية التي يوردها، ويتبنى المؤرخ الخطاب ويمتلكه؛ فيختفي الشاهد ـ الراوي الأول، ويحل المؤرخ محله، فيعيد صياغة الخطاب، وتظهر فيه تغييرات أساسية؛ فتختفي بعض المؤشرات الظرفية مثل «هنا» و«الآن»، ويختفي ضمير المتكلم، ويظهر ضمير الغائب.

وإذا نظرنا إلى منهج المسعودي لفت نظرنا اختفاء الإسناد. ولا يأتي إسقاط الإسناد في مروج الذهب من باب تخفيف النص والاختصار، ولكنه منهج في تحويل ملكية النص من الشاهد ـ الراوي الأول إلى المؤرخ الراوي. فبينما يتنصل الطبري من مسؤولية النص، يتمسك المسعودي بتحمل المسؤولية كاملة، بل يتشبث بها كل التشبث: فالخطاب خطابه والقول قوله والنص نصه، والويل كل الويل لمن يحاول طمسه:

«فمن حرّف شيئاً من معناه، أو أزال ركناً من مبناه، أو طمس واضحة من معالمه، أو لبّس شاهدة من تراجمه، أو غيره أو بدله، أو أشانه أو اختصره، أو نسبه إلى غيرنا، أو أضافه إلى سوانا، فوافاه من غضب الله، ووقوع نقمه وفوادح بلاياه ما يعجز عنه صبره، ويحار له فكره، وجعله الله مثلة للعالمين، وعبرة للمعتبرين، وآية للمتوسمين وسلبه الله ما أعطاه وحال بينه وبين ما أنعم عليه من قوة ونعمة مبتدع السموات والأرض، من أي الملل كان والآراء: إنه على كل شيء قدير. وقد جعلت هذا التخويف في أول كتابي هذا وآخره ليكون رادعاً لمن ميله هوى، أو غلبه شقاء، فليراقب أمر ربه، وليحاذر منقلبه، فالمدة يسيرة، والمسافة قصيرة، وإلى الله المصير»[11].

ويمكن أن نستنتج من هذا النص أن ملكية النص تظل حاكمة، على أساس أن المسعودي يؤسس هنا سلسلة جديدة من الإسناد تبدأ به هو، فلا بد لمن ينقل عنه أن يثبت أن هذا النص له وأن ينسبه ويضيفه إليه؛ فهذا الخطاب أصبح «نصاً»، ولا يمكن بعد ذلك أن يجتث من مصدره الأول الذي يعطيه شرعيته. وبهذه الطريقة يضع المسعودي «المؤرخ» نفسه في وضع مماثل لموقف الشاهد ـ الراوي الأول. ولكن كيف تكون المشاهدة أو الشهادة هذه بالنسبة للأحداث الماضية؟ والحدث الماضي ـ وهو مادة الخبر ـ ليس مساوياً للخبر، ولكنه واقع محسوس، فعلى الرغم من انقضائه في الزمن، غير أنه كأنما يملك وجوداً أنطولوجياً مفصولاً عن عملية الإنباء الأولى، ثم إن الحدث التاريخي أكبر من الإنباء وأكثر تعقيداً، والإنباء إضافة إلى كونه انتقائياً، فإنه أيضاً تأويلي؛ ولكل هذه الأسباب مجتمعة يمكن إعادة الإنباء وإعادة صياغة الخبر. ولذلك، فإذا كان المسعودي يرى نفسه حلقة في سلسلة من ألّف في علم التاريخ عندما يقول:

«كان ما دعاني إلى تأليف كتابي هذا في التاريخ، وأخبار العالم وما مضى في أكناف الزمان من أخبار الأنبياء والملوك وسيرهم والأمم ومساكنها، محبة احتذاء الشاكلة التي قصدها العلماء، وقفاها الحكماء، وأن يبقى للعالم ذكراً محموداً وعلماً منظوماً عتيداً»[12].

فإنه سرعان ما يضع قيوداً للاحتذاء فلا يمكن التوصل إلى جوهر الأمور إلّا بالخروج من عالمه الخاص إلى العالم العام:

---

(١١) المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، ج ١، ص ٩.

(١٢) المصدر نفسه، ج ١، ص ٤.

«ليس من لزم جهة وطنه وقنع بما نمى إليه من الأخبار عن إقليمه كمن قسم عمره على قطع الأقطار، ووزع أيامه بين تقاذف الأسفار واستخراج كل دقيق من معدنه وإثارة كل نفيس من مكمنه»[١٣].

وإن دلّ هذا النص على شيء، فإنه يدل على أن المسعودي يعلي من شأن التجربة المباشرة بالمحسوسات والخبرات الحية؛ فكيف يمكن أن يُختبر الماضي هذه الخبرة المباشرة التي كان المسعودي معجباً بها وحريصاً عليها؟ إن المسعودي مولع بالمعايشة ويرى أنها الطريق إلى المعرفة الصحيحة، ولا يمكن أن نخلط بين هذا النوع من المعرفة والأنواع الأخرى المجردة مثل الفلسفة؛ ولذلك انتقد سنان بن ثابت الذي كان يكتب عن «اخلاق النفس وأقسامها، ثم خرج إلى أخبار يزعم أنها صحت عنده ولم يشاهدها. . . وعيبه أنه خرج عن مركز صناعته وتكلف ماليس من مهنته»[١٤].

ونعود لنقول: إذا كان المسعودي مولعاً كل هذا الولع بالمشاهدة والمعاينة والمعايشة ـ أي أنه يرفض المعرفة بالتواتر ـ فكيف أمكن له أن يتعامل مع المادة التاريخية وهي مادة ماضية لا يستطيع أن يعايشها معايشة الحواس، ولكن لا بد من المرور إليها من خلال الآثار التي تركتها الأحداث؟ قد تكون الإجابة عن هذا السؤال قائمة في تحويل مفهوم النص نفسه، فإذا انفصل النص عن قائله انفصالاً تاماً، فماذا يحدث إذن؟ لقد ربط العرب بين دلالة النص وقصد المتكلم، ومن ثم يفقد النص دلالته إذا انفصل انفصالاً انطولوجياً عن قائله. فإذا كانت العلامات المفردة مثل «كتاب» أو «سيف» أو «فرس» لها دلالة إشارية تربطها بالموجودات ربطاً مباشراً، فإنها إذا أضيف بعضها إلى البعض لتحمل دلالة، فلا بد أن تكون هذه الدلالة نابعة عن قصد المتكلم ومعبرة عنه؛ فالمعنى لا يأتي من الأشياء نفسها، ولكنه يأتي من نفس المرء الذي ينتج القول. والذي ذهبنا إليه في بداية هذه الدراسة من تحليل لنسق الاتصال في الثقافة العربية هو أن كل نص يرتبط ارتباطاً عضوياً بقائله، وإذا كان لهذا النص أن يتواتر وينقل فمن خلال حاكٍ دون بتر الأواصر التي تربطه بقائله الأول. ولذلك لا توجد أقوال مجردة، لها وجودها الذاتي المستقل، فكل نص يلتزم من حيث وجوده نفسه بملابسات تلفظه فمثلاً الجملة التالية:

أ ـ «بويع يوم الجمعة غرة محرم سنة ثلاث وعشرين».

يمكن أن يعبر عنها كالآتي:

ب ـ قال: «بويع يوم الجمعة غرة محرم سنة ثلاث وعشرين».

أو أن تكتب على النحو التالي:

ج ـ «بويع يوم الجمعة غرة محرم سنة ثلاث وعشرين» هو قوله.

وإذا حللنا النصين (ب) و(ج) نرى أن الأول هو جملتان فعليتان مرتبطتان ارتباطاً تضمينياً: الجملة الأولى هي «قال» (فعل وفاعل)، والجملة الثانية هي مقول القول، وتنطوي على الفعل المبني

---

(١٣) المصدر نفسه، ج ١، ص ٨.

(١٤) المصدر نفسه، ج ١، ص ٨.

للمجهول ونائب الفاعل ومتعلقات الفعل. أما النص الثاني (ج) فجملة إسمية واحدة، تتكوّن من مبتدأ وخبر وكلاهما مركّبان: فالمبتدأ جملة فعلية تتكوّن من فعل مبني للمجهول (بويع) ومتعلقات هذا الفعل (يوم الجمعة... الخ)، والخبر جملة إسمية تتكوّن من ضمير منفصل في محل رفع (هو)، ومضاف ومضاف إليه (قوله) خبر مرفوع. ونجد أن الصدارة في النص الأول (ب) لفعل القول، أما في النص الثاني (ج) فالصدارة للمقول (بويع يوم الجمعة... إلخ) غير أن النصين (ب) و(ج) يؤكدان دور المتكلم في صياغة النص. ويعرف ابن جني القول على أنه الاعتقاد:

«يوضع القول على الاعتقادات والآراء، وذلك نحو قولك: فلان يقول بقول أبي حنيفة، ويذهب إلى قول مالك، ونحو ذلك، أي يعتقد ماكانوا يريانه، ويقولان به، لا لأنه يحكي لفظها عينه من غير تغيير لشيء من حروفه»(١٥).

إن سلسلة الإسناد تنتهي دائماً بـ «قال»، أي أن الأخبار جميعها هي مقول لقول، ولا يمكن أن توجد خارج هذا الإطار التضميني، فإذا أسقط هذا التضمين وتحرر الخبر من سياجه ليصبح تقريراً لحقيقة واقعة خارج إطار ظروف المتلفظ فهل يكتسب موضوعية جديدة؟ فإذا قلنا مثلاً: «يقول زيد: الماء يغلي عند درجة مائة مئوية» هل لهذا القول القيمة الإشارية نفسها التي لـ «الماء يغلي عند درجة مائة مئوية»؟ إن دلالة الجملة الأولى هي في الواقع إسناد المقول للقول، أما دلالة الجملة الثانية فتأتي من إسناد الجملة للواقع الذي يقع خارج الجملة. فالجملة الأولى تجيب عن السؤال: ماذا قال زيد؟ أما الثانية فتجيب عن السؤال عند أي درجة يغلي الماء؟ فالذي نريد أن نصل إليه بعد كل هذا هو أن فصل الخبر عن قائله يطرح القضية بشكل جديد وهو تسليط الأضواء على: ما حدث؟ لا على: من قال ماذا؟ ولذلك حتى إذا كان على المؤرخ أن يتعامل مع المادة التاريخية وهي غير قابلة للمشاهدة والمعايشة، فإنه يمكن أن يحررها من ذاتية اعتقاد الشاهد ـ الراوي الأول، وأن يحولها إلى علامات أكثر شفافية وأقل كثافة. فنحن هنا إزاء موقفين من اللغة: موقف يرى أن اللغة نظام إشاري يستنفد معناه بنفسه ولا يعني سوى ظاهره وأن وظيفة اللغة هي تمثيل عالم الموجودات، وموقف ثانٍ ينظر إلى كل قول على أنه منتج مرسل معين في زمان ومكان محددين وفي سياق اجتماعي معين، وأن اللغة مشحونة بكل هذه الملابسات. فالموقف الأول يهتم أكثر بموضوع القول، أما الموقف الثاني فاهتمامه ينصب على من هو المتكلم وكيف يكتسب القول دلالته. وربما نصل إلى الاستنتاج بأن المسعودي أقرب إلى الموقف الأول، وهو الذي كان يهتم بالعلوم مثل الفيزياء والكيمياء والفلك إذ إن اللغة العلمية بلا شك أكثر اللغات شفافية وأكثرها التصاقاً بالموجودات.

٣ ـ المؤرخ المستقرىء

وإذا التفتنا إلى خطبة ابن خلدون للتعرف على منهجه وأسباب تأليف تاريخه ومنهجه فيه، لن نعجب لاستهلاله افتتاحيته بالبسملة والحمدلة، لكن الغريب هو ما يلي ذلك، يقول ابن خلدون:

---

(١٥) أبو الفتح عثمان بن جني، **الخصائص في فلسفة اللغة العربية**، تحقيق محمد علي النجار، ط ٢، ٣ ج (القاهرة: دار الكتب المصرية، ١٩٥٢ ـ ١٩٥٦)، ج ١، ص ١٨.

«والصلاة والسلام على سيدنا ومولانا محمد النبي الأمي العربي المكتوب في التوراة والإنجيل المنعوت، الذي تمخض لفضاله الكون قبل أن تتعاقب الآحاد والسبوت، ويتباين زحل واليهموت، وشهد بصدقه الحمام والعنكبوت. . .»[١٦].

وإذا كان لنا أن نفسر هذا النص فقد نقول إن ابن خلدون يقرر أن النبي (ص) على الرغم من كونه أمياً، فقد عرفنا نبوته من عملية استقراء علامات قد تكون حروفاً مسطورة في الكتب مثل **التوراة والإنجيل**، وقد تكون علامات طبيعية لها دلالة خاصة لا بد من فك شيفرتها وهي المعجزات. والاستقراء هو مرحلة تالية للقراءة؛ فالقراءة تقف عند سطح الأمور، وعند تعرف سلسلة العلامات المنقوشة على الحجر أو المسطورة على الورق، أما الاستقراء فيجاوز هذا السطح للوصول إلى المعرفة، وهي التي تجاوز الظاهر لتصل إلى بواطن الأمور. ومن هذا المنطلق يصف ابن خلدون التاريخ بأنه «علم عميق» وبأنه «أصيل في الحكمة وعريق».

وإذا كان ابن خلدون يؤكد في بداية حديثه عن الرسول (ص) أنه أمي، فإن الشواهد التي يسوقها على صدق النبوة هي أقرب إلى الكتابة منها إلى المشافهة؛ فكلها علامات تعمل في غياب صاحبها. . وقد اهتم ابن خلدون اهتماماً خاصاً بالجدل القائم بين المشافهة والتدوين؛ فهو يؤرخ لكثير من العلوم الشرعية بمرحلة التدوين، ويقول إن وجود الرسول (ص) قد أغنى الأمة عن التدوين في فترة حياته، حيث أن الأمة كانت تتلقى العلم منه مباشرة. أما بعد غيابه فقد بدأت عملية تدوين العلم للاستعاضة عن غيابه ولحفظ تراثه.

وافتتاحية المقدمة، تزخر بالعبارات التي تؤكد التفات ابن خلدون إلى عمليات التدوين والكتابة واهتمامه بها[١٧]:

«وقد دون الناس في الأخبار وأكثروا، وجمعوا تواريخ الأمم والدول في العلم وسطروا. . . استفرغوا دواوين من قبلهم في صحفهم المتأخرة. . . وإن كان في كتب المسعودي. . . ولما طالعت كتب القوم. . .»[١٨].

ويرى ابن خلدون أن الكتابة ذات فائدة كبيرة في إذكاء العقل، وفي تنمية الفطنة والكيس، وأنها تساعد على اكتساب ملكة من التعقل تكون زيادة عقل[١٩]. وإذا استرسلنا مع ابن خلدون في التأمل حول الكتابة نجد أنها تفصل النص عن قائله وتجعل منه حقيقة موضوعية ملموسة ماثلة لها كيان مادي منفصل عن كاتبها، فتخلق نوعاً من الانفصام في نفس المتكلم الذي يجد كلامه مسطوراً أمامه على الورق: فهو جزء منه لأنه منتجه ولكنه انفصم عنه وأخذ يحاوره. وإذا صح القول، فإن الكتابة تمثل تأكيداً للموقف الحواري بين الكاتب ونفسه؛ وهذا ما قد تم بالفعل لابن خلدون إذ ظل

---

(١٦) ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، ج ١، ص ٢٠٧.

(١٧) Ferial Ghazoul, «The Metaphore of Historiography: A Study of Ibn Khaldoun's Historical Imagination,» in: A.H. Green, ed., *Quest of an Islamic Humanism: Arabic and Islamic Studies in Memory of Mohamed al-Nowihi* (Cairo: American Univcersity in Cairo Press, 1984), pp. 48-61.

(١٨) ابن خلدون، المصدر نفسه، ج ١، ص ٢١٠.

(١٩) المصدر نفسه، ج ٤، ص ٩٧٢.

يحاور نفسه على الورق مدة ربع قرن حتى توفي. وبعد ذلك أخذت المقدمة مسارها ككيان منفصل عن صاحبها. غير أنه لم يتح للمقدمة أن تقابل في مسارها هذا المستمع الذي وضع ابن خلدون شروطه، إذ أنها قد قُرئت ولكنها لم تستقرأ ولم تحقق الذيوع والانتشار اللذين كانت تستحقهما. ويظهر أن ابن خلدون كان محقاً في تخوفه، إذ كان سابقاً لتفكير عصره بمراحل عدة. فلم يستطع معاصروه ولا من جاءوا بعده على مدى القرون الأربعة التالية له أن يتابعوا تفكيره أو أن يستوعبوا الإضافة الجديدة التي قدمها، فضلاً عن أن يستكملوا بحوثه وأن ينقحوها، بل ظلت المقدمة مسطورة في بطون المجلدات طوال هذه الحقبة، مجهولة لدى كثير من الباحثين في الشرق والغرب.

ولكن ما الذي جعل كتاب ابن خلدون يخرج عن السياق العام للعلوم في الثقافة الإسلامية ويجعل منه جسماً غريباً لم تتقبله هذه الثقافة؟ لقد كسر ابن خلدون سياق النص المرتبط بالمتكلم، وكسر أيضاً التحديد المسبق للنص من الناحية الأنطولوجية. وكان ابن خلدون يشعر أنه مقدم على شيء لم يسبق له مثيل، وكان يشعر كذلك أن الثقافة تقوم بعملية اختيار وانتقاء. فعلى الرغم من أنه يقرر أن العلم الذي يقدمه «مستنبط النشأة» وأنه «لم يجد كلاماً في منحاه لأحد»، فإنه يتساءل كيف أمكن للبشر أن يغفلوا مثل هذا العلم؟ فهل كان موجوداً في الثقافات القديمة ولكنه لم يصل إليه لأن الثقافات الحديثة لم تكن تستطيع أن تستوعبه؟ وهذا السؤال مثير للاهتمام لأنه يظهر تيقظه إلى آليات طمس النصوص التي تقوم بها الثقافات لمحو ما يخالف منحاها. فهل هذا ما حدث للمقدمة؟ فقد ظلت مسجاة خارج حدود الثقافة الرسمية، لأنها خرقت النسق المستقر للاتصال، فجاءت كتابة ابن خلدون مخالفة لكتابة معاصريه من المؤرخين. وقد عبر السبكي (عبد الوهاب تاج الدين)[٢٠] (٧٢٧ - ٧٧١) عن مفهوم العصر فيما أورده من قواعد وشروط تحكم نقل المعرفة، وذلك في «قاعدة في الجَرْح والتعديل وقاعدة في المؤرخين»[٢١]، التي وردت في كتابه **طبقات الشافعية الكبرى**. وقد ذكر السبكي هذه القاعدة ضمن ترجمة أحمد بن صالح المصري، أحد الأئمة الأجلاء المحدثين الحفاظ، لمناسبة ذكر فيها ما قيل فيه من طعن لا يلتفت إليه. ولن نتوقف كثيراً عند قواعد الجرح والتعديل عند السبكي - على الرغم من أهميتها - ونكتفي بذكر الشروط التي يشترطها السبكي في المؤرخ، وهي أربعة:

- الصدق.
- وإذا نقل يعتمد اللفظ دون المعنى.
- وألا يكون ذلك الذي نقله أخذه من المذاكرة وكتبه بعد ذلك.
- وأن يسمي المنقول منه.

إن هذه الشروط تؤيد دور المؤرخ الحاكي الذي سلكه الطبري قبل ذلك بأربعة قرون. وامتد

(٢٠) وهو فقيه أصولي، محدث ومؤرخ، تولى قضاء القضاة في الشام، يختلف عن ابن خلدون في المذهب الفقهي، فقد كان شافعياً.

(٢١) تاج الدين ابو نصر السبكي، **قاعدة في الجرح والتعديل وقاعدة في المؤرخين**، تحقيق عبد الفتاح ابو غدة، ط ٣ (حلب: دار الوعي، ١٩٧٨).

أثره إلى محقق نص السبكي، الذي يعلق على ما ذكره من شروط بعد مرور ستة قرون (١٣٨٨ هـ) قائلاً:

«هذا الشرط (الثاني) مهم جداً، وقد أحسن الإمام تقي الدين السبكي رحمه الله بالتنبيه إليه، لأن الناقل إذا اعتمد اللفظ فقد برىء من العهدة وأدى الأمانة كما تلقاها ورآها، أما إذا اعتمد المعنى، وعبر عنه بلفظ من قبله، فقد يبعد تعبيره عن الواقع الذي عبر عنه القائل الأول قليلاً أو كثيراً، فيختلف الحكم بين عبارة القائل وعبارة الناقل»(٢٢).

وكأن ابن خلدون لم يكتب! فلم يزل نسق الاتصال الذي حكم تاريخ الرسل والملوك يفرض سياقه الحديدي على النص التاريخي بعد تأليفه بما يزيد عن عشرة قرون: فالنص كان ـ وما يزال ـ ملكاً لقائله الأول، ولذلك فلا بد أن يظل الحاكي مقيداً بهذا النص بحذافيره لا يبدل فيه حرفاً: فعهدة الخبر على راويه، ويجب على كل حاكٍ أن يكون «بريئاً» من العهدة. ولذلك كان ابن خلدون محقاً كل الحق في أن يثور ثورة عارمة على النَّقَلة، فإنهم أفسدوا الفكر لأنهم حولوا النصوص إلى حقائق بناء على مقاييس أخلاقية تنصب على الناقل دون القائل الأول، فكأن الأوائل معصومون من الخطأ. وقد أصبحت هذه المقولة أيضاً شرطاً من شروط التواتر. وقد أتى تثبيت هذا الشرط من قبل المتأخرين، فعلى سبيل المثال، يضيف أبو غدة، محقق السبكي، إلى كلام شيخه الذي ينقل عنه:

«ينبغي أن يضاف إلى هذه الشروط الأربعة للمؤرخ فيما ينقله شرط خامس، هام أيضاً، وهو التحري فيما يراه من الكلام الذي يتضمن غمزاً أو جرحاً أو حطاً على أحد المعتبرين من السلف، فإن التثبت في جنب كل مترجم واجب، فكيف إذا كان من الصحابة أو التابعين أو الأئمة المعتبرين فينبغي أن يمسك عن نقل ذلك الكلام وتدوينه إذا كان فيه إشاعة قالة السوء أو نزع الثقة بالعدل المقول فيه، فإنه على الغالب يكون مدخولاً»(٢٣).

ويبدو أن قدسية النص انتقلت إلى الناقل؛ فالرسول (ص) الذي أنزل عليه القرآن ليبلغه الى الناس هو نبي لأنه تلقى الوحي؛ أما الصحابة فقد اكتسبوا قدسية لأنهم نقلوا عن الرسول (ص)؛ والتابعون عن الصحابة؛ وتابعو التابعين عن التابعين، والأئمة الأجلاء عن هؤلاء. والسلسلة لا تنتهي... وإذا كان صدق الرسول (ص) معلم من معالم نبوته، فمن أين يستمد الصحابة والتابعون وتابعو التابعين والأئمة صدقهم؟ إنهم يستمدونه من النص الذي يتحملونه، فالنص هو الذي أضفى على ناقليه القدسية ومن ثم أصبحوا معصومين عن الخطأ، ولا يصح تجريحهم.

وقد كسر ابن خلدون هذه الحلقة المفرغة: القائل الأول ← النص ← الناقل ← النص ← الناقل، حيث يظل النص وحدة ثابتة، غير قابلة للتغير أو للتحول وأدخل عنصراً جديداً هو أقرب إلى الطاقة التي من جرائها يتغير النص، وهذه الطاقة هي الاستقراء. ويعمل الاستقراء بعيداً عن القائل أو الناقل، ويتعامل مع النص منزوعاً من مصدره: نصاً عارياً أعر. ولم يذهب ابن خلدون إلى أن يسوي في هذا بين جميع النصوص. فإنه وهو المسلم المؤمن بدينه، ميز بين نوعين من الأخبار

---

(٢٢) المصدر نفسه، ص ٧١.

(٢٣) المصدر نفسه، ص ٧٣.

«الاخبار الشرعية» أي تلك التي تستند إلى نص مقدس، و«الاخبار عن الواقعات» أي تلك التي تخبر عن وقائع من الطبيعة أو من التاريخ؛ ولذلك لا يصلح علم الجَرْح والتعديل - عنده - منطلقاً لضبط هذه الأخبار الأخيرة:

«وإنما كان التعديل والتجريح هو المعتبر في صحة الأخبار الشرعية، لأن معظمها تكاليف إنشائية أوجب الشارع العمل بها حتى حصل الظن بصدقها: وسبيل صحة الظن الثقة بالرواة بالعدالة والضبط..

وأما الأخبار عن الواقعات فلا بد في صدقها وصحتها من اعتبار المطابقة. فلذلك وجب أن ينظر في إمكان وقوعه، صار فيها ذلك أهم من التعديل ومقدماً عليه»[٢٤].

إن لهذا الفصل المنهجي نتائج مهمة كفيلة بأن تغير من النظام المعرفي المستقر. ومن هذه النتائج اتخاذ موقف عقلاني حقيقي من كل خطاب يخبر عن وقائع. وفيما يخص علم التاريخ، فإن هذا الموقف العقلاني يعني أن للعقل اختيار المحك الذي تقاس عليه الأخبار من أجل قبولها أو رفضها. فصحة الخطاب هنا لا تتعلق بمجرد أخلاقيات الناقلين بل بمعرفة خاصة هي: «طبائع العمران، وهو أحسن الوجوه وأوثقها في تمحيص الأخبار وتمييز صدقها من كذبها، وهو سابق على التمحيص بتعديل الرواة»[٢٥].

ويتضح ها هنا أننا أمام موقف معرفي أصيل ينطلق من تصور جديد للتاريخ، إن لم يكن بصفة كلية فعلى الأقل بالنسبة إلى النتائج التي يفترض، منطقياً أن تترتب عليه.

ثالثاً: مستويات التركيب

إننا أمام ثلاثة مؤرخين عاشوا في أزمان مختلفة، يربط بينهم إعجاب الثاني (المسعودي) والثالث (ابن خلدون) بالأول (الطبري) وإعجاب الثالث بالثاني. أما عن إعجاب المسعودي وابن خلدون بالطبري، فيمكن أن نقول إنه من باب الإعجاب الشرعي، وهو إعجاب ينصب على شخصية إمام جليل بسط ظله على الأمة الإسلامية، ومثل وحدتها وإجماعها وتماسكها[٢٦]، أما إعجاب ابن خلدون بالمسعودي فهو إعجاب عقلي يشوبه بعض التحفظ. ففي بداية المقدمة يخص ابن خلدون بالذكر بعض المؤرخين الذين يعتقد أنهم أفضل من كتبوا في هذا العلم، وهم ابن اسحق والطبري وابن الكلبي ومحمد بن عمر الواقدي وسيف بن عمر الأسدي والمسعودي، غير أنه يظهر بعض التحفظات بالنسبة إلى المسعودي والواقدي لما عرف عنهما من الطعن والغمز عند الاثبات[٢٧]. فإذا كان ابن خلدون يعتقد حقاً أن المسعودي مطعون فيه، فما هو إذن مصدر إعجابه به؟ وكيف يضع

(٢٤) ابن خلدون، **مقدمة ابن خلدون**، ج ١، ص ٢٦٤ و٢٦٥.

(٢٥) المصدر نفسه، ج ١، ص ٢٦٤.

(٢٦) علي اومليل، **الخطاب التاريخي: دراسة لمنهجية ابن خلدون** (الرباط: منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية، ١٩٨٤).

(٢٧) ابن خلدون، **مقدمة ابن خلدون**، ج ١، ص ٢١٠.

كتاب مروج الذهب نموذجاً ينبغي أن يحتذى، إلى الحد الذي جعله يرمي إلى أن يكون مسعودي عصره؟ يميز ابن خلدون في النص الذي يصف فيه منهج المسعودي بين «ماهية التاريخ» الذي هو «ذكر الأخبار الخاصة بعصر أو جيل» وبين «الأس الذي يبني عليه المؤرخ مقاصده وتتبين به أخباره»؛ وهذا الاس هو «ذكر الأحوال العامة للآفاق والأجيال والأعصار». ويكمن إنجاز المسعودي في أنه توصل إلى هذا الأس؛ فقيمته لا تأتي من الخبر المفرد ـ فهو مطعون فيه ـ ولكنها تأتي من أنه «شرح» في كتابه مروج الذهب «أحوال الأمم والآفاق لعهده في عصر الثلاثين والثلثمائة غرباً وشرقاً، وذكر نحلهم وعوائدهم ووصف البلدان والجبال والبحار والممالك والدول، وفرق شعوب العرب والعجم، فصار إماماً للمؤرخين يرجعون إليه، وأصلاً يعولون في تحقيق الكثير من أخبارهم عليه»[٢٨].

فابن خلدون معجب بالمنهج العام للمسعودي، وهذا ما دعانا إلى مناقشة منهج هؤلاء المؤرخين الثلاثة في التعامل مع المادة التاريخية. وقد وجدنا أننا أمام سلسلة متصاعدة في التجريد تنتقل من ذكر الخبر المفرد المسند، إلى «شرح أحوال الأمم والآفاق» إلى «قانون طبائع العمران». وتنتج هذه العملية التصاعدية من نظرة كل مؤرخ إلى «الخبر» بوصفه صياغة لغوية لخبرة إنسانية معاشة. وإذا تمعنا في طبيعة الخبر، ووظيفته، وطرق تآلفه مع غيره من الأخبار، اتضح لنا أن الطبري يقف عند المستوى العرفي في بنية الخطاب التاريخي، أي عند تقديم المفردة في هذا الخطاب، وهي «الخبر المفرد» والمهارة المعرفية المطلوبة لاستيعاب هذا المستوى هي التعرف. أما المسعودي فيمثل خطابه المستوى السياقي، أي ربط كل مفردة بالمفردة السابقة واللاحقة، في شكل سردي؛ والمهارة المعرفية المطلوبة لاستيعاب هذا المستوى هي الفهم؛ والفهم هنا هو إدراك العلاقات التي تستدعي ترتيب هذه المفردات وتتابعها. أما ابن خلدون فيمثل خطابه المستوى الدلالي، وهو يتطلب من القارىء لكي يصل إلى كنهه عمليات استدلالية تكشف عن البنيات المجردة التي تكمن وراء الأخبار المفردة، ولا بد أن تقاس عليها هذه الأخبار لتُصَحح وتُعرف حقيقتها. ومن هذا التسلسل يصعد القارىء سلم التمثل من أدنى درجاته: الفردي والخاص، إلى أرقى درجاته: العام والمجرد.

ولنتأمل بعض الشيء ماهية الخبر باعتباره المفردة التي يتكون منها الخطاب التاريخي. فالذين درسوا تاريخ الطبري نظروا إليه على أنه أقرب إلى أن يكون موسوعة أخبار منه إلى كتاب في التاريخ فيقول جواد علي:

«هو كتاب متميز من كتب المصادر لا بد من رجوع المؤرخ الحديث إليه لتدوين التاريخ العربي وتاريخ الشعوب الإسلامية بطريقة حديثة، لأنه يقدم له الأصول والوثائق التي تجمعت لمؤلفه في أيامه وذهب الدهر بها. ولكنك لا تجد فيه طريقة المؤرخ الناقد، والرأي الإيجابي، بل تجد فيه ضعف ملكة النقد، وإدارته التاريخ العام على الأفراد والحروب والسياسة في أيسر صورها، وتجد قلة عناية بالشؤون العامة للجماعات وتعليل الحوادث والنفاذ إلى أسرارها وهي نقاط ضعف يشاركه فيها أكثر المؤرخين»[٢٩].

فما مغزى مثل هذه النظرة إلى تاريخ الرسل والملوك؟ تنطوي هذه النظرة إلى الكتاب على

---

(٢٨) المصدر نفسه، ج ١، ص ٢٥٧ و٢٥٨.

(٢٩) علي، «موارد الطبري،» ص ١٨٠.

تصور يوازي بين هذا المؤلف وقوائم المفردات اللغوية، فإذا كانت الكلمة هي الوحدة الصغرى التي يتكون منها الخطاب اللغوي عموماً فـ «الخبر» كذلك، هو الوحدة الصغرى التي يتكون منها الخطاب التاريخي؛ ومن ثم فكتاب الطبري هو أقرب إلى المعجم أو القاموس منه إلى الخطاب المركب، فالكلمات في المعجم وإن كان لها معنى فإنه محدود في أضيق الحدود ويعرف بأنه المعنى الأساسي، لكن الكلمة تتجاوز هذا المعنى الأساسي من خلال دخولها في سياقات مختلفة فتكتسب معاني إضافية من خلال استخدامها ودخولها في علاقات متشابكة مع غيرها من الكلمات، ومن جراء هذا الاستخدام تُضْفَى على الكلمة دلالات لم تكن لها في حالتها المستقلة المعجمية. وكذلك الحال بالنسبة للخبر، فإذا ظل مستقلاً واقفاً بذاته قد يكون له معنى، ولكنه لا يكتسب دلالة إلا من خلال دخوله في علاقات من نوعيات مختلفة مع غيره من الأخبار، أو إذا دخل بوصفه مكوناً من مكونات أنواع مختلفة من الخطابات.

وإذا كان الخبر هو الوحدة النصية الصغرى بالنسبة إلى الخطاب التاريخي، فما هي مكوناته وخصائصه وحدوده؟ الخبر شكل من أشكال الخطاب الصغرى، يدخل في إنشاء عدد كبير من الخطابات: التاريخي منها وغير التاريخي، فنجده في كتب كثيرة منها الخاص بالعلوم الشرعية مثل التفسير والحديث والفقه، أو بالعلوم اللغوية كالنحو والبلاغة والكتب الفلسفية وغيرها. ولا شك أن للخبر أهمية كبيرة ولكن دوره يتضاءل أو يتسع طبقاً لطبيعة المؤلَّف، فهناك بعض المؤلفات التي تتكون معظم متونها من أخبار على حين يظهر الخبر في البعض الآخر كمكون فرعي وعرضي. وسواء أكان أساسياً أم فرعياً، يظل الخبر لبنة أساسية من اللبنات التي يتكون منها الخطاب العربي. ونستطيع أن نستخرج الأخبار بطريقة حدسية من السياق الذي تظهر فيه، ويمكن فصله عن بقية السياق إذ إن بدايته ونهايته محددتان. ولكن لا تكتمل الدلالة للخبر إلا من خلال دخوله في هذا السياق الأشمل والأعم؛ فللخبر معنى يمكن أن يفهم، ولكن مغزاه لا يظهر إلا إذا دخل في إطار سياقي مهما كان شكله، ولكن لا بد أن يكون أكثر عمومية. والخبر وحدة مركبة تركيباً خاصاً هو التركيب السردي، أي أنه ينطوي على حركة و«فعل» تنقل الشخصيات الفاعلة (أو المفعولة) من نقطة (أ) إلى نقطة (ب)، وتقع الحركة ـ بطبيعة الحال ـ في الزمن. والخبر في تعريفه وحدّه، هو تمثيل لغوي «لفعل» و «رد فعل» على أقل تقدير، فلا بد أن يكون هناك تتابع من نوع ما؛ وقد يكون هذا الفعل فعلاً قولياً أو غير قولي. والخبر هو اقتناص للحظة مكانية معيشة، وكثيراً ما يكون الراوي مشاركاً في الحدث، ولذلك تكون رواية الخبر ملاصقة لوقوع الحدث. وإن لم يكن الراوي مشاركاً في الحدث فهو شاهد عيان له وقريب من الشخصيات التي تقوم بالفعل. ولذلك لا يكون الخبر ملكاً للراوي فحسب، بل هو ملك شخصيات الحدث كذلك. ومن ثم يمكن أن نخلص إلى بعض النتائج المهمة فيما يتعلق بتشخيص سمات الخبر، فهو يقوم أساساً على جدل يتجاذب هوية الراوي وهوية الشخصيات، وكثيراً ما يكون الإعلاء لهوية الشخصيات، ويترتب على ذلك أن الخبر يؤكد السياق الزمكاني لوقوع الحدث أكثر من تأكيده سياق الرواية نفسها. وينحو الخبر نحو المحاكاة المباشرة أكثر مما ينحو نحو التمثيل القصصي واقتناص اللحظة المعيشة. وقد يصعب ربط الخبر بغيره من الأخبار لأنه وحدة تامة مغلقة على نفسها.

ومن الجدير بالملاحظة هنا أن الخطاب العربي يميل إلى الوحدات الصغرى المستقلة؛ فمن هذه الوحدات: الآية في القرآن، والحديث النبوي، والبيت الشعري، والخبر. وتتولد الدلالة التي تنشأ من إضافة هذه الوحدات بعضها إلى البعض من خلال التراكم لا التسلسل؛ ولذلك نستطيع أن نقول إن البنية الاستبدالية تطغى على البنية السياقية؛ فالمنظومة الأم بالنسبة للغة العربية هي الاشتقاق وهي منظومة الاستبدال المثالية، إذ يمكن تبديل حروف الجذر الثلاثي واشتقاق جميع الصيغ الممكنة، ومن كل هذا يشتق المعنى. وقد فعل هذا عثمان ابن جني في الفصل الافتتاحي من **الخصائص** عند المقارنة بين القول والكلام. وإذا كان الأمر كذلك، فكيف يمكن أن يدخل الخبر في سياقات أكبر منه وأعم؟ وما هي آليات هذا الدخول؟

١ ـ الطبري والتركيب التراكمي

كيف يمكن للخبر المفرد أن يدخل في علاقات مع غيره من الأخبار ويرتبط بها؟ إذا كان الخبر المفرد ـ شأنه شأن الكلمة المفردة ـ يمثل وحدة من الوحدات الصغرى التي يتكون منها الخطاب، فإنه مختزن في ذاكرة الثقافة كما تختزن الكلمات في المعاجم والقواميس. وقد نقول بلا تردد إن ديوان العرب في الواقع ليس الشعر العربي فحسب ولكنه ذو شقين يمثل الشعر شقاً واحداً فقط، أما الشق الآخر فهو مجموع الأخبار التي تدخل في نسيج مجموعة هائلة من المؤلفات. وليس هنا مجال مناقشة جميع الطرائق التي استخدمت لتصنيف الأخبار وضمها وجمعها، فهذا موضوع يتجاوز حدود بحثنا هذا، ولكن نكتفي بتناول مثالين نمطيين لضم الأخبار وهما السيرة النبوية والسُنة، وهما مثالان نمطيان أظلا الثقافة الإسلامية بأكملها.

وإذا كان التاريخ قد انبثق من علم الحديث ـ كما يقرر كثير من العلماء ـ فإن هذا الانبثاق يتجاوز مجرد اتباع منهج الإسناد، فلم يكن الإسناد سوى فرع من فروع علوم الحديث نشأ للاستجابة لحاجة ظروف تاريخية معلومة استدعت عند الفرق الإسلامية الاستشهاد بالأحاديث لتوطيد مواقف سياسية وفقهية ومذهبية، ولكن علوم الحديث كانت مهتمة قبل كل شيء بجمع السُنَّة النبوية وتصنيفها، وقد بدأ نشاط هذه العلوم أيام حياة الرسول (ص) وأخذت هذه العلوم تنمو وتزدهر، غير أنها كانت تنطلق من فرضيات معرفية تختلف اختلافاً جذرياً عن فرضيات التاريخ. فما هذه الاختلافات؟ وما هي فرضيات التاريخ في مقابل فرضيات علوم الحديث؟

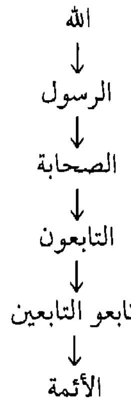
تتمثل القضيتان الأساسيتان اللتان يدور حولهما علم التاريخ في محورين: محور يخص الحدث الفرد أو الوثيقة التاريخية. وتكون القضية هي فحص هذه الوثيقة وردّها إلى أصلها الواقعي من حيث مطابقتها لهذا الأصل. وهذا المحور يجيب عن السؤال: هل حدث ذلك أم لا؟ والمحور الثاني يخص الربط بين الأحداث المفردة: ما هو منطق تتابع الأحداث؟ ولما كان هذا التتابع يتم في الزمن، فقد أصبح البعد الزمني محوراً أساسياً في التصور التاريخي لمسيرة الأحداث. فما موقف علوم الحديث إذن تجاه هذين المحورين؟

إن المادة التي تتعامل معها علوم الحديث هي السُنَّة النبوية.وتضم السُنّة ثلاثة أنواع من

الأخبـار: قول من النبي (ص)، أو فعـل منه، أو شيء رآه وعلمـه فأقـره أو سكت عنه ولم ينكـره. وجمعت السُنَّة أول ما جمعت كوحدات مستقلة، فكان المحدث يجمع كل ما وصل إليه علمه من غـير ترتيب، وكان يدونه في صحف متفـرقة. السُنَّـة إذن مجموعـة من الأخبار المستقلة التي لا يـربط بينها سوى أنها صادرة من مصدر واحد هو الرسول (ص). فكيف إذن رتبت هذه الأخبار؟ بدأ المحدثون يُرتبون السُنَّة ترتيباً فقهياً، أي طبقاً للموضوعات التي تـدور حولهـا الشريعة الإسـلامية؛ حيث كـان الغرض الأول من جمع السُنة هو خـدمة التشريـع بتسهيل عمليـة استنباط الأحكـام منها، حيث أن السُنَّة مرتبطة ارتباطاً عضوياً بالقرآن؛ فهي متممة ومبينة له. والسُنَّة أيضاً أمـر من الله، فهي حجة في الدين تحكم سلوك المؤمن في حياته اليومية؛ ولذلك لم تضم الأخبار التي تتكون منها السنة بعضها إلى البعض في شكل سياقي، حيث أن السنة لم تكن نموذجاً يحتذى في المسار الكلي للحيـاة في حركـة تطورها من المهد إلى اللحد، ولكنها كانت تحكم أدق الجزئيات في السلوك البشـري، ولـذلك كـانت تحلل إلى جـزئيات أصغـر وأصغر إلى مـا لانهاية حتى يمكن أن يقـاس عليهـا أدق تفـاصيـل السلوك البشري. فكان البخاري (محمد بن اسماعيـل الجعفي) مثلاً يقـطع الحديث الـواحد فيـذكر بعض الحـديث في باب وبعضه في باب آخر وهكذا، وهذا طبقـاً لتبويب المـوضوعـات الفقهية؛ فـإذا كان جـزء من الحديث يتعلق بالصلاة ذكره في «كتاب الصلاة»، وإذا كان جزؤه الآخر يتعلق بالبيع ذكره في «كتاب البيع»... وهكذا. وكان استقراء المنهج الذي يحكم تأليف كتب الأحاديث والسنة صعباً للغاية، إذ كان هذا المنهـج تحليلياً إلى أبعـد الحدود؛ فـالبخاري مثـلاً قد قسم الجـامع الصحيـح إلى ٩٧ كتابـاً ويضـم مجموع هذه الكتب ٣٤٥٠ باباً. ومن الواضح أن تقسيم الكتاب إلى مجموعة من الموضـوعات التي تغطي أدق جوانب سلوك الإنسان في حياتـه اليوميـة، هو شيء يصعـب استنفـاده ويصعـب إيجاد أخبار من السُنَّة لكي تناسبه، ولذلك فإن بعض الأبواب يشمل أحاديث كثيرة، وبعضها فيـه حديث واحد، وبعضها آية من كتاب الله، وبعضهـا عنوان لا شيء تحتـه من القرآن أو الأحـاديث، وبعض الأبواب يصعب على القارىء فهم الرابطة بين عنوانه وما ذكر فيـه. وما يمكن استنتـاجه ممـا سبق هو أن السيـاق التتابعي غـائب تمامـاً عن هذه الكتب، لأن غـايتها لا تتعلق بمسـار حياة النبي (ص) في الزمن، بل بأقواله وأفعاله متزامنة مع بعضهـا ومع اللحـظة الآنية التي يعيشهـا المكلف، والتي يحاول استنبـاط الحكم الذي يمكن أن يـطبق على الفعـل الآني. ومن هذا المنـطلق يمكن القول بـأن السُنَّة لا زمانية من حيث علاقة جـزئياتهـا بعضها بـالبعض الآخر، ومن حيث عـلاقتها بـالحاضر المعيش، فدلالة السُنَّة تأتي من قابلية تطبيقها عـلى كل فعـل أو قول يصـدر عن إنسان في كـل زمان. ولم يكن للبعد الزمني حضور في فكر المحدِّثين؛ ولذلك لم تكن كتـابة السـيرة محوراً مستقـلاً من محاور اهتـمام المحـدِّثين، بـل كانت جـزئية من جـزئيات السُنَّـة. فعندمـا جمعت السُنَّة في كتب وأبـواب مستقلة، اشتهرت بعض هذه الأبواب، فاستقلت عن الجسم الـرئيسي للسنة، ومن أشهـر هذه الكتب كتـاب «المغازي والسير»، فألفت فيها كتب خـاصة، ولكن ظـل المحدِّثـون يدخلونها ضمن أبـواب كتبهم؛ ففي البخـاري مثلاً «كتـاب المغازي»، وفي مسلم «كتـاب الجهاد والسـير»، وفي مسند أحمـد «كتاب المغازي»، إلى غير ذلك من الأبواب المتصلة بحياة الرسول (ص).

ولا شك أن السيرة تُدخل العنصر الزمني في التأليف، وضـم الأخبـار بعضها إلى بعض في نمط

سياقي، حتى أن كُتَّاب السيرة بعد أن استخرجوا من السُّنّة «كتاب المغازي والسير» رأوا أنه ينبغي أن يعودوا إلى من سبق النبي (ص) من رسل؛ حيث أنه خاتم هؤلاء النبيين، وبدأت كتابة التاريخ بهذه الطريقة على وجه أوسع. ولكن ما ينبغي ملاحظته هنا هو أن كتابة السيرة ظلت واقعة تحت ظل التفكير الفقهي، وكان لا يمكن بأي شكل من الأشكال فصل السيرة عن السُّنّة على الرغم من أن طريقة التأليف تختلف اختلافاً كبيراً من حيث وجود التسلسل الزمني أو عدم وجوده. غير أن غاية من غايات كتابة السيرة كانت إثبات النبوة، ولم يكن مسار الزمن وتتابع الأحداث على خطه أحد محاور الاهتمام، بل كان الاهتمام مُركزاً على الجزئيات التي لها دلالة دينية. ولم يكن للزمن مكان في الفكر الفقهي، وإذا كان قد دخل في إطار الفكر الإسلامي فقد دخل من خلال اهتمامات المتكلمين المتأخرين الذين طرحوا مشاكل القدم والحدوث، وهي مشاكل طرحت حول القرآن هل هو قديم أم محدث مخلوق. والقدم والحدوث هنا لا يحملان أبعاداً إنسانية ولكنهما يحملان أبعاداً من مشاكل علم التوحيد، ولم يكن لهذه المشاكل صدى مباشر على كتابة التاريخ، حيث أنها كانت نتاجاً لحقبة لا تتصل به اتصالاً مباشراً فقد ظل التاريخ يكتب في إطار العلوم الفقهية ولم يحظ في الواقع باهتمام العلماء على أنه يحقق فائدة تذكر. وإنه لمن الخطأ إسقاط كثير من التصورات الحديثة على فكرة الأقدمين، كالتصورات التي تتعلق بالتطور والتغير والنشوء فلم يكن للزمن لديهم أهمية كبيرة إذ بدت الأحكام عامة خارجة عن إطار الزمن. وكان الزمن ينظر إليه نظرة ميتافيزيقية على أنه الأزل، أما بالنسبة الى الحياة البشرية فكانت معروفة البداية والنهاية، وكان الإنسان يعيش في هذا الزمن المحدد كما يعيش في المكان. ولذلك يمكن القول بأن الأبعاد التي كانت تحكم التفكير في أمور الدين كانت أبعاداً تنازلية:



وعلى الرغم من أن هذا التدرج هو تدرج في الزمن أي أنه كلما اقتربنا من الرسول (ص) زادت القيمة، وكلما ابتعدنا عنه تضاءلت، لكنه في الواقع يدل على الاقتراب المكاني أكثر منه إلى القرب الزماني، أي أن من استطاع أن يتلقى الرسالة تلقياً مباشراً هو أفضل ممن تلقاها من ناقل؛ وهذا يعود بنا إلى جوهرية النسق الاتصالي الذي يحكم انتقال المعرفة. وإذا توصلنا الى استنتاج مما سبق فهو أن السُّنّة أكثر أهمية ومحورية بالنسبة الى الفكر الإسلامي من السيرة من حيث أنها مصدر

من مصادر التشريع، وأن البعد الزماني لم يكن له دور مهم في هذا الفكر، ولذلك كانت السُنَّة هي النموذج الذي احتذاه المؤرخون المسلمون في كتابة التاريخ. وإضافة إلى منهج الإسناد الذي نقله المؤرخون، فقد نقلوا أيضاً منهج التراكم والحصر؛ فكان عليهم أن يذكروا جميع الروايات عن الحدث الواحد، كما كان المحدثون يثبتون جميع الأحاديث مهما تماثلت حول الموضوع الواحد؛ ولم يكن لهم أن يختاروا أو ينتقوا، بل كان لزاماً عليهم أن يستنفدوا كل ما وصل إليهم من أحاديث وأن يثبتوه من دون أن تربط بين حديث وحديث آخر رابطة سياقية أو منطقية: فكل حديث يرتبط بوحدة أعلى منه في التجريد، وكانت الأحاديث ترتبط فيما بينها من خلال هذه الوحدة العليا.

ويمكن أن نتلمس هذه النزعة التراكمية في كتابة الطبري التاريخية؛ فالوحدة العامة التي تنضوي تحتها الروايات هي السنون، وداخل السَّنَة الواحدة تتراكم الروايات المتكررة حول الحدث الواحد مهما تشابهت وتماثلت، على نحو يعطي القارىء إحساساً بالسكون لا بالحركة. ولا يربط بين رواية وأخرى سياق موحد، ولذلك جاءت كتابة الطبري مجزأة إلى وحدات صغيرة مستقلة عن بعضها يفصل بين الواحدة والأخرى سلسلة الأسانيد. وسوف نتعرض لتحليل فصل لنموذج من هذا التراكم في موضع لاحق من البحث.

٢ ـ المسعودي والتركيب السياقي

إذا كانت مشكلة الزمان تتجسد عند المتكلمين في إطار التفكير حول الخلق والقدم والحدوث، فإنها في نطاق التفكير التجريبي تتمثل في إطار العلّيّة والسببية. ومما لا شك فيه أن المسعودي كان قريباً من الواقع التجريبي، فعلى الرغم من أن له مؤلفات في العلوم الشرعية، فإن اهتماماته كانت تنحو به نحو الظواهر التجريبية؛ ولذلك اختلف منهجه عن منهج من سبقه من المؤرخين وعن منهج معاصريه. فإذا قارنا بين كتابته وكتابة الطبري نلمس، من حيث الشكل، أنه أسقط الأسانيد. فهل فعل هذا لتخفيف النص مما يثقله من إطار شكلي لا يهتم به، وأقر الأخبار كما وردت في كتب من سبقه من دون نقد أو تمحيص؟ هل فعل هذا من باب الإيجاز حيث أن **مروج الذهب** هو مختصر لتاريخه الكبير **أخبار الزمان**؟[30] يبدو لنا أن الإجابة عن هذا السؤال ليست بهذه البساطة فالمسعودي ينهج منهج الأنثروبولوجي الذي يقوم على المشاهدة المباشرة ويرفض إلى حد ما السلطة المرجعية للنص، ومن ثم فالتعامل مع التاريخ يكون ـ عنده ـ مع الوقائع لا مع النصوص. فإذا كان الطبري يعيش في عالم النصوص يحصرها ويجمعها ويكدسها ويقدسها، فإن المسعودي يعيش في عالم الوقائع. وقد ظل المسعودي خارج الإطار التقليدي للفقه، فلم يعمل في المؤسسة الفقهية، ولم تقتصر مؤلفاته على العلوم الشرعية، حيث نجد أنه اضافة إلى ما كتبه في قوانين الأحكام، والاجتهاد في الأحكام، ووقع الرأي والاستحسان، ومعرفة الناسخ والمنسوخ، وكيفية الإجماع وماهيته، والأوامر والنواهي والحظر والإنابة والفتوى، نجده ألّف في السياسة والسياسة المدنية

---

(٣٠) لم نقوِّم منهج المسعودي في كتاب أخبار الزمان لأنه ضاع ولم يبق منه سوى الجزء الأول.

(الاقتصاد)، والإبانة عن المواد وكيفية تركيب العوالم والأجسام السماوية، وما هو محسوس وغير محسوس من الكثيف واللطيف[31]. ويتضح من مجرد موضوعات القائمة السابقة (فكل هذه الكتب ضائعة) أن المسعودي يجاوز النطاق الفقهي الذي كان الطبري محصوراً فيه ولم يخرج منه سوى عند تأليف تاريخ الرسل والملوك. وقد يكون لهذه المجاوزة تأثير على مدخله المعرفي، فإذا تمعنا في الفقرة الأولى من مروج الذهب التي يوجز فيها منحاه في أخبار الزمان نجده يقول:

«أما بعد فإنا صنفنا كتابنا في أخبار الزمان وقدمنا القول فيه في هيئة الأرض، ومدنها، وعجائبها، وبحارها، وأغوارها. . . وذكر شأن المبدأ وأصل النسل، وتباين الأوطان، وما كان نهراً فصار بحراً، وما كان بحراً فصار براً، وما كان براً فصار بحراً، على مرور الأيام، وكرور الدهور، وعلة ذلك، وسببه الفلكي والطبيعي»[32].

يبدو من هذه الفقرة أن المدخل الذي يخطه المسعودي لنفسه في وصف البيئة الجغرافية يقوم على محورين: المحور الأول هو الصيرورة والتبدل، أما المحور الثاني فهو تفسير هذه الصيرورة، أي التوصل إلى الأسباب والعلل التي تحكم هذا التغير. ولكن الذي يظهر من كتابات المسعودي واهتماماته بالبيئة هو أنه يرى أيضاً أنها ذات تأثير فيمن يعيشون فيها، فالسؤال الذي يجيب عليه المسعودي هو: لماذا؟ وليس: من قال ماذا؟ ولقد فطن ابن خلدون إلى تميز منهج المسعودي عن غيره من المؤرخين؛ إذ لم يكتف بذكر الروايات وتقديم سطح الأحداث، بل حاول التعمق في أسبابها و«شرح» علة حدوثها. فإذا كان المسعودي اهتم بالبيئة الجغرافية فقد ربطها بأهلها الذين يعيشون فيها، ووجد أن ثمة تفاعلاً بين البيئة وهؤلاء البشر؛ فالبيئة تؤثر في البشر وتتسبب في تشكيل أمزجتهم وطباعهم. ومهما كانت تحفظاتنا بالنسبة لمثل هذه النظرية، فلا شك أنها تدل على وجود نوعية من التساؤلات تكشف عن عقلية تنحو نحو التفسير المنطقي للظواهر. ومن ثم، فإذا نقلنا منهج العليّة من مجال البيئة الجغرافية إلى نطاق الكتابة التاريخية دفعنا هذا إلى النظر إلى الأحداث من منطلق التساؤل: لماذا حدثت؟ ولذلك يفقد الحدث المفرد معناه أو دلالته إذا ظل منفصلاً قائماً بذاته فلا بد من وضعه في سياق لكي يفهم، فكل حدث هو مقدمة لحدث لاحق، وخاتمة لحدث سابق أو تطوير له؛ ولذلك فالتاريخ في جوهره تركيبي لا تحليلي، أي ينحو إلى الوحدات الأكبر أكثر مما ينحو إلى الوحدات الأصغر، وقد انتقد ابن الأثير الطبري لأنه فتّت الحادثة الواحدة بحيث يصعب استيعابها وتمثلها، ومعنى ذلك أن ابن الأثير يختلف مع الطبري في تعريف الحادثة. فإذا جزىء التاريخ إلى وحدات أصغر فأصغر ـ كما حدث بالنسبة للسُنّة ـ وقدمت هذه الوحدات كلحظات آنية تعيشها الشخصيات المشاركة في الحدث، يصبح من المستحيل رؤية الأحداث السابقة أو اللاحقة، وتصبح روايات الحدث سجينة داخل مساحة زمنية ونصية محددة وساكنة إلى حد ما. ولكن إذا بدأ المؤرخ في ضم هذه الجزئيات لتركيب وحدات أكبر فإنه يبدأ في إنشاء سياق سردي. وهذا السياق يستلزم ترتيب مجموعة من الأحداث، بحيث تصبح هذه الأحداث سلسلة متتالية قابلة للفهم

---

(31) المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، ج ١، ص ٣.

(32) المصدر نفسه، ج ١، ص ١.

وللتتبع، أي أن الحدث «ب» يحمل في طياته الأحداث السابقة له ويبشر بالأحداث اللاحقة، فالحدث «ب» لا بد له من مقدمات هي الحدث (أو الأحداث) «أ» ويؤدي إلى عاقبة هي الحدث (أو الأحداث) «ج». ومما لا شك فيه أن المؤرخ له دور أساسي في عملية التنسيق هذه، فهو يختار من بين الروايات تلك التي تصلح أن تكون مقدمات، وتلك التي تبدو له أنها العاقبة التي ينذر بها الحدث. فيكون عمل المؤرخ انتقائياً وتركيبياً؛ وهذا ما يخالف منهج الطبري الذي وصفناه بأنه تراكمي وتجزيئي. ومما لا شك فيه أن في هذا التركيب الذي يقوم به المؤرخ عملية تفسيرية للتاريخ: فنسج الرواية على الشكل السابق هو تأويل لها، حيث أن المقدمات هي في الواقع علل تفسر وقوع الأحداث التالية لها. فإذا طرحنا على المسعودي السؤال: لماذا قتل عثمان؟ فلا بد في هذه الحالة من سرد مجموعة من الأحداث السابقة لمقتل الخليفة نستطيع أن نفهم منها العلل والأسباب التي أدت إلى هذا الفعل، ولا بد أيضاً من الخروج من سياج عام ٣٥ هـ، وهو العام الذي قتل فيه الخليفة، حيث أن العلل ـ وهي مجموعة الأحداث السابقة ـ قد تكمن في حقبة سالفة تبعد عن هذا الحدث عشرات السنين؛ ولذلك قد تمتد «الحادثة» على عدد كبير من السنوات. وربما هذا هو السبب الذي جعل المسعودي يترك التاريخ الحولي ـ المرتب تبعاً للسنين ـ ويتبنى ترتيباً آخر تبعاً للملك، فاستبعد التقسيم الفلكي وأقر مكانه تقسيماً اجتماعياً سياسياً، وهذا التقسيم يعطي مجالاً أكبر للمسعودي في الربط بين الأسباب والمسببات. وإذا كان تتابع الأحداث لا يسير بطريقة عفوية فلا بد من محركات تتحكم في سيرها. فما هي طبيعة هذه المحركات؟ وهل يمكن أن نستشف من كتابات المسعودي اتجاهاً ما يمكن أن نفسر من خلاله التوجه الذي يحكم مسار الأحداث التاريخية؟ إن المحرك الذي نلمسه في الفصل الخاص بالخليفة عثمان هو محرك بشري، أي أن الإنسان هو صانع مصيره، ومن ثم، فإن الفعل البشري هو الذي يتسبب في مسار سلسلة الأحداث. وهذا الفعل في واقع الأمر ليس فعلاً فردياً، ولكن نلمس عند المسعودي بعض المؤشرات التي تدل على اهتمامه بالحركة الجماعية. ولم يكن موقف المسعودي واضحاً، فقد زعم البعض أنه شيعي الهوى، وقال آخرون إنه معتزلي. وإذا كان لهذه الافتراضات قدر من الصحة، فإنها تدل على أن المسعودي كان يقف خارج الإطار الرسمي للفقه الإسلامي السني، هذا من جانب، ومن جانب آخر فهذا يدل على أنه كان يتبنى موقفاً معارضاً لذلك الموقف: فلم يكتب التاريخ من وجهة نظر رسمية؛ أي أنه يتبنى رواية تخالف الرواية العباسية للتاريخ، وينطلق من بعض المنطلقات التي تخالف الموقف السني الرسمي في التعامل مع القضايا الفقهية. ويبدو ثمة تشابه بين المنهج الذي اتبعه المسعودي ومنهج المعتزلة. فمثلاً كان اعتماد المعتزلة على القرآن دون الحديث، الذي لم يكونوا يعتبرونه مصدراً من مصادر التشريع، ولم تكن معرفتهم بالحديث كبيرة، لأنهم ما كانوا يأخذون به في العقائد، ولا يحتجون به فيها؛ فالاحترام عندهم للآراء لا للأسماء، وللحقيقة لا للقائل. وأهم ما كان يميز المعتزلة هو اعتمادهم على العقل في إثبات العقائد. ومما لا شك فيه أننا نستطيع أن نستكنه بعض هذه المناحي التي تميز منهج المعتزلة الفكري في كتابات المسعودي، ومن أهمها رفض التبعية في إقرار الحقيقة، ومحاولة اكتشاف العلل وراء الظواهر عن طريق المبادىء العقلية التي تنظم المعرفة وتنسق أفعال العقل في بحثه عن الحقيقة.

٣ ـ ابن خلدون والتركيب الاستدلالي

يُبدي ابن خلدون إعجاباً شديداً بالمسعودي ـ كما سبقت الإشارة إلى ذلك ـ ويعلي من شأنه فوق كل المؤرخين السابقين عليه، ويقرر أنه صار إماماً لمن تبعه من المؤرخين؛ يرجعون إليه، ويعولون في تحقيق الكثير من أخبارهم عليه[٣٣]. ولكنه في مواضع أخرى من المقدمة ينقده نقداً لاذعاً مع من نقدهم من المؤرخين الذين هاجم منهجهم في إثبات الأخبار التاريخية المغلوطة. أليس في ذلك تناقض بيِّن؟ فما مصدر إعجاب ابن خلدون بالمسعودي؟ ولماذا أوقع عليه هجومه؟ أما نقد ابن خلدون للمسعودي فينصبّ على إيراده بعض الأخبار في تاريخه تتنافى مع الأسس التي يجب أن يحتذيها المؤرخون في الفصل بين الصواب والخطأ فيما يسوقونه من أخبار؛ وهذه الأسس هي «مراعاة طبائع العمران». فيما ينقلون من أخبار ويروون من حكايات، فأوقعهم جهلهم بهذه الأسس في كثير من المغالط والأوهام وجعلهم ينقلون أخباراً عن حوادث مستحيلة أو احتمال وقوعها بعيد، إما لأن قوانين الطبيعة لا تسمح بها، وإما لأن العقل لا يقبلها، وإما لأن الظروف الزمانية ـ المكانية لا تجيزها، وإما لأنها تخالف أو تناقض طبائع العمران نفسه. ويبرر المؤرخون عملهم هذا بكونهم تحروا فيما ينقلون صدق الرواة وعدالة الناقلين، أي أنهم ينقلون ما وصل إليهم من دون تمحيص أو تحقيق؛ ومعنى هذا أن ابن خلدون يتهم المسعودي بأنه يتبع منهج الإسناد ويقر سلطة الناقل، ولا يعمل عقله، وأنه جاهل بقانون العمران. وإذا كان الأمر كذلك، فكيف إذن يضع ابن خلدون المسعودي بعد ذلك مثالاً يحتذى؟ يرجع إعجاب ابن خلدون إلى ما سجّله المسعودي عن الأحوال العامة للآفاق والأجيال والأعصار، وأنه اهتم بشرح أحوال الأمم والآفاق لعهده في عصر الثلاثين والثلثمائة غرباً وشرقاً[٣٤]. هل معنى ذلك أن ابن خلدون يرى أن المسعودي وقع في الأوهام والغلط عندما تناول أخبار الماضي، وأصاب عندما سجل أخبار زمانه؟ هل طبق المسعودي قانون طبائع العمران على الأخبار الخاصة بعصره ـ وهو سابق لعصر ابن خلدون بأربعة قرون ـ فوجده ينطبق عليها في حين لا ينطبق على الأخبار السابقة لعصره؟ هل رأى ابن خلدون في المسعودي عالماً أنثروبولوجياً ناجحاً ومؤرخاً فاشلاً؟ وهل طبق المسعودي قانون طبائع العمران في إطار الحاضر ولم يطبقه في إطار الماضي؟

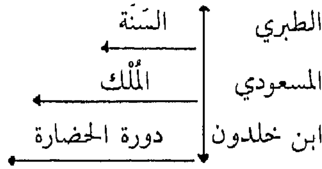
كل هذه الأسئلة مطروحة من باب التأمل، ولا نستطيع أن نجيب عنها في هذا الحيز الضيق. ونكتفي بالقول بأن ابن خلدون يشعر بأن ثمة قاسماً مشتركاً بين مشروعه وما أنجزه المسعودي قبل ذلك بأربعة قرون. وقد نقول إن ابن خلدون كان واعياً وعياً خاصاً بقضيتين أساسيتين تخصان الجماعات البشرية، وهما التغيير الذي يطرأ على هذه الجماعات، والعلل التي تتسبب في هذا التغيير. وربما لمس ابن خلدون وعي المسعودي بهذه القضايا؛ غير أن الفارق الأساسي الذي يميز تفكير ابن خلدون عن تفكير المسعودي هو تمثل الحقب الزمنية التي يعمل فيها هذا التغيير. فإذا ما قارنا بين

---

(٣٣) ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، ج ١، ص ٢٥٧ و ٢٥٨.

(٣٤) المصدر نفسه.

مدخل كل من الطبري والمسعودي وابن خلدون في تمثل الحقب الزمنية نجد أننا أمام ثلاثة مستويات من البعد الزمني يمكن تمثيلها على النحو التالي:



ويتضح لنا أن التصور الذي يعمل في تحديد الحقب الزمنية التي يتناولها المؤرخ تؤثر في منهجه، فكلما اتسعت الرقعة ازدادت الحاجة إلى التفسير والشرح، وكلما تعامل المؤرخ مع وحدات أكبر ازدادت الحاجة إلى التجريد. فإذا قارنا منهج المسعودي الذي يقوم على العلّيّة ـ وهي قانون من قوانين المبادىء العقلية ـ التي تتعامل مع ظاهرتين من ظواهر الواقع التجريبي وتقوم بربطهما عن طريق السرد من ناحية، بمنهج ابن خلدون الذي يستنبط قانوناً عاماً هو قانون طبائع العمران من ناحية أخرى، نجد أن مدخل ابن خلدون يتسم بدرجة أعلى من التجريد والصرامة. فابن خلدون يرى أن الحوادث التاريخية والظواهر الاجتماعية تحدث على شكل صور وأنماط معينة ومحددة لا يمكن أن تخالفها أو تشذ عنها، وهذه الصور أو الأنماط ـ وهي ما أطلق عليه ابن خلدون «طبائع العمران» ـ خصائص ثابتة في الأشياء هي لها بمثابة الطبع والمزاج. والطبع ـ من هذا المنطلق ـ هو معطى من معطيات الواقع، وليس نتيجة لعلة أو لسبب معين، ولذلك يمكن القول إن قانون ابن خلدون هو أقرب إلى القواعد السياقية التي تحكم تآلف الكلمات في التراكيب اللغوية حيث أن لكل نمط من أنماط الكلمات مكاناً محدداً في السياق اللغوي، ولا يمكن أن يحل محله سوى وحدة من النمط نفسه.

وإذا حاولنا أن نتمثل الطرائق السياقية التي تتآلف من خلالها الوحدات في خطاب الطبري يمكن أن نمثله بـ**العطف** الذي يربط بين مجموعة من العناصر المتزامنة «أ» و «أ»^{٢} و «أ»^{٣}، و«ب» و«ب»^{٢}، «ب»^{٣} و«ب»^{٤}، و«ج»... أما إذا حاولنا أن نتمثل التركيب السياقي عند المسعودي فإنه يقوم على التعاقب المعكوس.

«أ» ف «ب» ف «ج» ف
← ← ←

النص:

البنية العميقة: «ج» لأن «ب» لأن «أ» ←
← ←

ففي مثل هذا التركيب لا تفهم دلالة «أ» إلا بعد وقوع «ج»؛ أي أن المشاركين في «أ» والذين يقدمون روايتهم الآنية لهذا الحدث لا يستطيعون أن يعرفوا مسبقاً العاقبة التي ستترتب على هذا الحدث «أ». ولذلك يمكن القول إن الأحداث في هذه البنية السياقية تحمل في طياتها التنبؤ بما سيحدث حيث أنها تمثل العلة لهذا المعلول وهو الحدث اللاحق.

أما عند ابن خلدون فإن الترتيب السياقي ترتيب مطلق، يمكن أن يطبق على كل سياق في كل زمان ومكان. ويتم هذا السياق من منطلق ربط الوحدات ربطاً تتابعياً: «أ» ثم «ب» ثم «ج»،

حيث تكون هناك مجموعة من الأخبار لها علاقة استبدالية «أ» و«أ»١ و«أ»٢ و«أ»٣ لا تقع في السياق إلا في البدء، والمجموعة «ب» لا تقع إلا في الوسط والمجموعة «ج» لا تقع إلا في نهاية السياق. ويمكن معرفة صحة كل عنصر من العناصر المذكورة من حيث قابليتها للدخول في هذا السياق أو عدم قابليتها. وإذا كان المسعودي وابن خلدون أدخلا عنصر الحركة في التسلسل التاريخي، فما هي الطاقة التي تتسبب في هذه الحركة عند كل منهما؟ يرى المسعودي أن هذه الطاقة هي الفعل الإنساني، أما ابن خلدون فإنه يرجع المحرك إلى «العصبية».

آن لنا الآن أن نختبر منهج هؤلاء المؤرخين في كتابة فصل من أهم فصول التاريخ الإسلامي، وهو الفصل الخاص بمقتل عثمان، لنرى كيف انعكست الفرضيات النظرية التي استخلصناها على المادة التجريبية.

رابعاً: مقتل الخليفة عثمان بن عفان

هز مقتل الخليفة عثمان بن عفان الأمة الإسلامية هزة عنيفة، مزقتها، وصدعتها، ففرقتها شيعاً ما زالت تتصارع حتى الآن؛ «فالناس ما زالوا ينقسمون في أمر هذه القضية إلى الآن كما كانوا ينقسمون فيها أيام عثمان رحمه الله»[٣٥]. والفتنة الكبرى مسألة تاريخية شائكة ومعقدة ومتشعبة. وقد كانت أسبابها وعواقبها من الجسامة على نحو جعلها تؤثر في جميع جوانب الحياة الإسلامية، من تصور للحكم ولعلاقة الحاكم بالمحكوم، ومن قيم اجتماعية واقتصادية وفقهية. فكيف قدم إذن هؤلاء المؤرخون الثلاثة هذا الحدث الجوهري؟

١ ـ الطبري والروايات الست لقصة الكتاب

إذا بحثنا عن مقتل عثمان في **تاريخ الرسل والملوك** نجد أنه يأتي في القسم الخاص بعام ٣٥ هـ. وتغطي أحداث هذا العام الصفحات من (٣٤٠ إلى ٤٤٧) من الجزء الخامس. وتنقسم هذه الصفحات (١١٧ ص) إلى ١٩ قسماً:

«ثم دخلت سنة خمس وثلاثين (٣٤٠)

ـ ذكر ما كان فيها من أحداث.

ـ ذكر مسير من سار إلى ذو خشب من أهل مصر وسبب مسير من سار إلى ذي المروة من أهل العراق (٣٤٠ ـ ٣٦٥).

ـ ذكر الخبر عن قتل عثمان رضي الله عنه (٣٦٥ ـ ٣٩٦).

ـ ذكر بعض سير عثمان بن عفان رضي الله عنه (٣٩٦ ـ ٤٠٥).

---

(٣٥) طه حسين، الفتنة الكبرى، ٢ ج (القاهرة: دار المعارف، [د. ت.])، ج ١: عثمان، ص ١٠٢.

ـ ذكر الخبر عن السبب الذي من أجله أمر عثمان رضي الله عنه عبد الله بن عباس رضي الله عنه أن يحج بالناس في هذه السنة (٤٠٥ ـ ٤١١).
ـ ذكر الخبر عن الموضع الذي دفن فيه عثمان رضي الله عنه ومن صلى عليه وولي أمره بعد ما قتل، إلى أن فرغ من أمره ودفنه (٤١٢ ـ ٤١٥).
ـ ذكر الخبر عن الوقت الذي قتل فيه عثمان رضي الله عنه. (٤١٥ ـ ٤١٧).
ـ ذكر الخبر عن قدر مدة حياته (٤١٧ ـ ٤١٨).
ـ ذكر الخبر عن صفة عثمان (٤١٨ ـ ٤١٩).
ذكر الخبر عن وقت إسلامه وهجرته (٤١٩).
ـ ذكر الخبر عما كان يكنّى به عثمان بن عفان رضي الله عنه (٤١٩).
ـ ذكر نسبه (٤٢٠).
ـ ذكر أولاده وأزواجه (٤٢٠).
ـ ذكر أسماء عمال عثمان رضي الله عنه في هذه السنة على البلدان (٤٢١).
ـ ذكر بعض خطب عثمان رضي الله عنه (٤٢٢).
ـ ذكر الخبر عمن كان يصلي بالناس في مسجد رسول الله (ص) حين حصر عثمان (٤٢٧).
ـ ذكر ما رثي به من الأشعار (٤٢٣ ـ ٤٢٧).
ـ خلافة أمير المؤمنين علي بن أبي طالب (٤٢٧ ـ ٤٤١).
ـ سير قسطنطين ملك الروم يريد المسلمين (٤٤١)».

وتحتوي الفقرتان الثانية والثالثة على الأخبار الخاصة بمقتل الخليفة؛ فتنقسم الفقرة الثانية الى ١٦ خبراً، والثالثة إلى ٣٩ خبراً، يتراوح طول الخبر الواحد بين سطرين وخمس صفحات، وتفصل كل خبر عن الخبر السابق واللاحق سلسلة الإسناد، فيظل الخبر محصوراً داخل هذا السياج النصي. ولن نستطيع أن نتناول بالتحليل مجموع الأخبار الخمسة والخمسين الواردة في هاتين الفقرتين ونكتفي بتحليل ما عرف فيما بعد «بقصة الكتاب»، وهو خبر ورد ست مرات[٣٦] في هذا الجزء، وهي من أعلى نسب الترداد بالنسبة لخبر واحد في هذا القسم. ومما يلفت النظر أن هذه القصة شائكة للغاية، ويذهب طه حسين إلى أنها ملفقة ولا أساس لها من الصحة[٣٧]، فما الذي جعل الطبري يذكرها ست مرات؟ وإذا قارنا بين حجم الخبر الوارد نجد أنه يتفاقم ويتضخم، فالرواية السادسة والأخيرة هي أطول الروايات، على حين نجد أيضاً أن الرواية الأولى، وهي أكثرها اقتضاباً، تطرح القضية في شكل تساؤل يثيره الصحابة حول صحة حدوث الخبر، ثم تأتي بعد ذلك الروايات الخمس التالية لتؤكد حدوثه في شكل تراكم نصي يزداد تضخماً كلما تقدم النص. فإذا تركنا الرواية الأولى جانباً، وهي تأتي في شكل مقتضب للغاية: فالصحابة بعد أن فرقوا من جاءوا من الكوفة والبصرة ومصر، وجدوا أنهم عادوا ونزلوا بمواضع عساكرهم وأحاطوا بعثمان. فسألوهم ما ردهم بعد ذهابهم؟ فقالوا

---

(٣٦) أوردنا النصوص الستة ملحقة بالدراسة.
(٣٧) حسين، المصدر نفسه، ج ١: عثمان، ص ٢١٠.

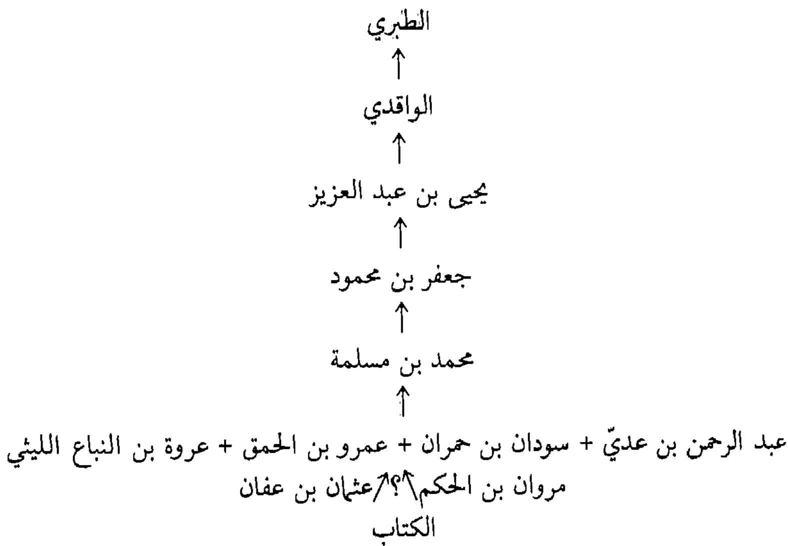
إنهم أخذوا كتاباً بقتلهم مع يزيد فأبدى عليّ ريبته في صحة هذا الكتاب، وأخذ يجادل القوم في كتابهم هذا، ويسألهم كيف علم أهل الكوفة وأهل البصرة بأن أهل مصر أخذوا هذا الكتاب، وقد ذهب كل فريق منهم إلى وجه؟ «ثم طويتم نحونا؟ هذا والله أمرٌ أبرم بالمدينة!» قالوا: «فضعوه على ما شئتم، لا حاجة لنا في هذا الرجل، ليعتزلنا». فالقضية المطروحة هنا هي ما هذا الكتاب الذي أخذه أهل مصر مع يزيد؟ وتأتي الروايات الخمس التالية لتورد خبر هذا الكتاب وسنتوقف عند الرواية الثانية بشيء من التفصيل حيث تظهر فيها طريقة صياغة الخبر على وجه نمطي[٣٨].

إن راوي الخبر - وهو أبو سعيد مولى أبي أسيد الأنصاري - يقوم بتقديم رواية لحدث لم يشارك فيه، ويدور الخبر حول ثلاث شخصيات رئيسية: شخصية جماعية هم أهل مصر الوافدون على الخليفة، ورسول الخليفة إلى عامله في مصر، والخليفة عثمان بن عفان. وإذا أمعنا النظر في النص نجد أن ثمة حركة جدل تجذب الشخصيات إلى صدارة النص، أي أن الراوي يتراجع ليترك المساحة النصية للشخصيات.

ويتركز دور الراوي في سرد الأفعال غير اللغوية، أما الشخصيات فتظهر من خلال الحوار. وإذا تمثلنا البنية السردية نجد أنها تقوم أساساً على تمثيل لغوي لأفعال غير لغوية، أي أن الراوي يمثل من خلال الرواية أفعالاً مثل «الرجوع» و«الافتراق» و«التبيّن» و«التفتيش» و«الإتيان» إلى غير ذلك من أفعال الحركة الجسدية. أما فيما يتعلق بالأفعال اللغوية أو بإنتاج الكلام، فيجب على الراوي أن يتوارى وأن يترك مسرح الأحداث للشخصيات: فلا حقَّ له أن يسند إلى نفسه كلامهم. ويأتي هذا الكلام في شكل جمل محكية، وتؤكد هذه الجمل حضور المتكلم، وتعمد إلى تأدية كلامه كما صدر عنه بلا تبديل أو تحوير، ولذلك تكون الجمل المحكية دائماً في صيغة ضمير المتكلم، ويتوارى الحاكي وراء المتكلم هنا تماماً؛ فلا تدخّل من جانبه إلا إذا حوّل هذه الجمل إلى جمل سردية، وفي هذه الحالة يؤدي الراوي هذه الجمل بصوته هو، ويحوّل ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب، ويختفي صاحب الكلام من النص ليحل محله الراوي. ولا يحدث هذا في الخبر الذي نحن بصدد تحليله، فإذا أحصينا مفردات هذا الخبر نجد أنه يحتوي على ٢٢١ كلمة، منها ٢٢ مفردة من مشتقات مصدر (ق و ل)، أي أن فعل القول - بكل أشكاله وصيغه - يمثل ١٠ بالمائة من النص، ولا شك أنها نسبة عالية جداً من الترداد؛ أما الحوار فإنه يمثل حوالى نصف النص، وهذا أيضاً نسبة عالية جداً إذا ما قارناها بأي نص قصصي. فالقص هو في طبيعته نقيض المحاكاة: (إذا أخذنا بتعريف اللسان) فالمحاكاة للفعل تكون من خلال الفعل، ومحاكاة القول تكون من خلال القول. والقص هو في الواقع محاكاة للفعل من خلال القول، وهذا ما يتنافى مع التعريف الأساسي للمحاكاة، فاللغة لا تحاكي إلا اللغة، ولا تستطيع أن تحاكي غيرها؛ فقد تقوم العلامات اللغوية مقام أشياء غير لغوية، ولكنها لا تحاكيها. وإذا كان كل خبر - أو كل رواية - لا بد وأن يعيد إلينا لحظة حدوث الحدث، فإنه لا بد أن يجسد اللحظة الآنية لوقوعه بكل حذافيرها. وبما أن اللغة لا تحاكي إلا اللغة، فإن أهم ما يمكن أن ينقل من هذا الحدث كما وقع هو «الكلام». ومما لا شك فيه

(٣٨) نحيل القارىء إلى نصها الوارد في الملحق بالنصوص في نهاية الدراسة.

أننـا إذا تمعنا الأخبـار الواردة في الـطبري الخاصـة بقصة الكتـاب ـ وبغيرهـا من القصص ـ نجد أن الحوار يحتل محلاً جوهرياً في هذه النصوص. ولا نريد أن نطيل هنا في هذا التحليل، ولا أن نتعرض لكل ما أثير حول هذه القصة من مناقشات حول احتمال حدوثها. غير أن الطبري أورد ست روايات منها خمس تثبت وجود مثل هذا الكتاب، من هذه الروايات الخمس أربع تظهر عثمان وهو ينكر علمه بمثل هذا الكتاب، على الرغم من كل القـرائن التي تشير إلى أنـه هو مصـدر هذا الكتـاب، في حين تؤكـد رواية واحـدة أن عثمان هـو الفاعـل الحقيقي. ومن اللافت للنـظر أن الطبري ركـز مثل هـذا التركيز على قصة تدور حول محور القول؛ فالوعد وإعطاء الرضا والتوبة والتزييف كلها أفعال قوليـة، هذا اضافة إلى عقدة الخبر نفسه؛ وهي رد القـول إلى قائله، أو إثبـات الإسناد؛ فـالبنية الإطـار هي بنية الخبر نفسها، ويمكن تمثيلها على النحو التالي:



فيمكن القول في نهاية تحليلنا لهذا الخبر ان النواة الدلالية التي يدور حولها الخبر الخـاص بقصة الكتاب هي الإسناد، والمسؤولية المترتبة على هذا الإسناد.

وإذا كان هذا التحليل يدل على شيء فإنه يمكن أن يقودنا إلى فهم منهج الـطبري: فهو يـراكم الروايات حول الموضوع الواحد، ويتحدد هذا الموضوع في مساحة زمنية محددة جداً. فقصـة الكتاب لا تتجاوز ربما اليـوم أو اليومـين، منذ اللحـظة التي تعرض فيهـا وفد أهـل مصر للرسول (ص) إلى عودتهم للمدينة ولقائهم الخليفة. وتحتل هذه القصة مساحة نصيـة كبيرة بـالنسبة لمسـاحتها الـزمنية؛ وقد يكون السبب في ذلك أن الطبري فعل هذا نظراً لأهمية الخبر وخطورته؛ وهو خـبر يدين الخليفـة عثمان بن عفان أشد الإدانة، ويظهره في صورة من أسوأ ما تكون الصورة؛ يكيد للمسلمين، ويخلف الوعد، ويمثل بالمعارضين، ويأمر بتعذيب المسلمين والتنكيل بهم؛ الشيء الذي استبعـده طه حسـين بشدة. ولن نطيل هنا حول انحياز الطبري وانتقائيته ـ وهي قضية تجاوز إطار هذا الدراسـة ـ غير أن

الشيء الذي نريد أن نؤكده هو أن التراكم لا يعني ـ بأي شكل من الأشكال ـ الموضوعية[٣٩]؛ فقد يكون التراكم في بعض الأحيان ستاراً من الدخان يختفي وراءه التحيز، ولا بد من تمحيص دقيق للنصوص للتوصل إلى استقرائها استقراء تاريخياً صحيحاً يجاوز إطار هذا البحث، ولا ندعي أننا قادرون على القيام به. ولكن يبدو للذين درسوا **تاريخ الرسل والملوك** أن الطبري يمثل وجهة النظر الرسمية بالنسبة إلى كتابة التاريخ، وأن هذا هو السبب الذي جعل تاريخه يسيطر على الحقل التاريخي ويتواتره المؤرخون من بعده حتى أكثرهم «بصيرة».

٢ ـ المسعودي والقاتل المجهول

يغطي الفصل الخاص بخلافة عثمان بن عفان الصفحات (٢٢١ إلى ٢٣٥)، من الجزء الثاني من **مروج الذهب**، ويحمل هذا الفصل عنوان «ذكر خلافة عثمان بن عفان رضي الله عنه». وبعد مقدمة قصيرة، لا تجاوز الأسطر الخمسة يذكر فيها المسعودي التواريخ الخاصة بخلافة عثمان، يعنون لبقية الفصل بعنوان شامل جامع هو «ونذكر نسبه، ولمعاً من أخباره وسيره». وينقسم إلى ٢٠ فقرة:

- نسبه من جهة أبيه وأمه وذكر أولاده. (٢٢١)
- أخلاقه.
- ثروته.
- الزبير بن العوام وثورته.
- طلحة بن عبدالله التيمي وثروته. (٢٢٢)
- عبدالرحمن بن عوف وثروته.
- سعد بن أبي وقاص.
- زيد بن ثابت وثروته.
- المقداد.
- يعلى بن أمية وثروته.
- شدة عمر بن الخطاب في مصلحة الرعية.
- بعض عمال عثمان على الأمصار. (٢٢٣)
  - الوليد بن عقبة (٢٢٤)
  - سعيد بن العاص والي الكوفة. (٢٢٥)
- أسباب الإنكار على عثمان. (٢٢٧)
  - أبو ذر وعثمان (٢٢٨)
  - الجفاء بين علي وعثمان. (٢٣٠)

(٣٩) لمناقشة انتقائية الطبري، انظر: أومليل، **الخطاب التاريخي: دراسة لمنهجية ابن خلدون**، ص ٣٧ ـ ٣٩.

- عمار بن ياسر والمقداد بن عمر يظاهرون على بني أمية. (٢٣٠، ٢٣١)
- قدوم الثائرين على عثمان من الأمصار. (٢٣١)
- حصار الثوار دار عثمان. (٢٣٢)
- مقتل عثمان. (٢٣٣)
- قتلة عثمان (٢٣٣)
- مدفن عثمان والذين صلوا عليه. (٢٣٣)
- الذين صلوا بالناس أيام حصار عثمان. (٢٣٤)
- ما رثي به من شعر. (٢٣٤ - ٢٣٥)

وقد يسأل سائل هل يمكن أن نقارن نص المسعودي بنص الطبري وهو لا يجاوز سدسه؟ وكان من الأجدى أن تتم المقارنة مع اخبار الزمان الذي يقال إنه كان في ثلاثين جزءاً، غير أنه ضاع من بين ما اندثر من تراث. ولكن الذي يهمنا في الواقع هو المنهج العام الذي انتهجه المسعودي في تنظيم الفصل كله، لا مقارنة التفاصيل الواردة عند المؤرخين؛ ومن ثم نستطيع أن نتلمس الفروق الأساسية التي تميز كتابة المسعودي مقارنة مع كتابة الطبري: فكتابة المسعودي تأويلية، ويأتي تأويله من طريقة ترتيب الحوادث في شكل متتالية تعاقبية تتوج بقصة مقتل الخليفة. أي أن الخط الذي يحكم مسار النص يصل إلى ذروة قد مهدت له الأخبار التي سبقته، ولا تكتسب هذه الأحداث دلالة إلا بربطها بهذه الذروة. ويتدرج نص المسعودي من العلل الأكثر عمومية إلى الأكثر خصوصية، حتى يصل إلى فعل القتل نفسه، فيترك هوية القتلة مجهولة. وهذه الظاهرة غريبة حقاً، وكانت موضع جدل وخلاف شديدين في التاريخ الإسلامي. ونقف عند العلل التي يسوقها المسعودي لتأويل مقتل الخليفة؛ فالمسعودي يقدم قائمة بالثروة التي كدسها عثمان والصحابة والأمراء أثناء خلافته (ويبدو أن المسعودي هو المصدر الوحيد لهذه المعلومات)، ويتبع ذلك بخبر قصير عن عمر بن الخطاب حين حج «فأنفق في ذهابه ومجيئه إلى المدينة ستة عشر ديناراً، وقال لولده عبدالله: لقد أسرفنا في نفقتنا في سفرنا هذا». ويلفت المسعودي نظر القارىء، منذ افتتاح الفصل، إلى سياسة عثمان المالية، ويرجع ذلك إلى خصال في عثمان؛ ويشخصها المسعودي على أنها «الجود والكرم والسماحة والبذل في الكريم والبعيد»؛ ومن ثم يفسر المسعودي أن هذه الخصال «الحميدة» عندما اتبعها من حول الخليفة كان مآلها الباطل. ومن العلل التي أثبتها المسعودي الأحداث المتفرقة عن سلوك العمال الذين استعملهم عثمان على الأمصار. والملاحظ أن جميع الروايات التي أتت في هذا الفصل رواها المسعودي بصوته، ولم يورد سنداً واحداً، متحملاً بذلك مسؤولية الرواية واختيارها، حتى إذا وصلنا إلى الحدث الفيصل وهو مقتل الخليفة نجده يترك هوية الرجلين، اللذين قاما بطعن الخليفة، مجهولة! ويكتفي بذكر بعض الروايات التي أثبتت هويتها في صيغة المجهول. ولم ترد هذه الرواية في الطبري ونورد نصها لأهميتها: «... ودخل رجلان فوجداه فقتلاه، وكان المصحف بين يديه يقرأ فيه، فصعدت امرأته فصرخت وقالت: «قد قتل أمير المؤمنين...».

«... وذكر أن أحد الرجلين كنانة بن بشر التجيبي.. والآخر سودان بن عمران المرادي...».

«وقد قيل: إن عمرو بن الحمق طعنه... وكان فيمن مال عليه عمير بن ضابىء البرجمي التيميمي..»[٤٠].

فمن الواضح أن المسعودي تبنى رواية اختار أن يقصها بصوته. وفي هذه الرواية يترك هوية القتلة مجهولة، ويكتفي بعد ذلك بذكر الاحتمالات التي يقدمها غيره من الرواة على أنها مجرد فروض. وعندما نضع هذه الرواية في سياق الفصل بأكمله نرى أن المسعودي اهتم في هذا الفصل الموجز بالعلل والمقدمات أكثر منه بالفعل نفسه. وقد نفسر اختيار المسعودي هذا بترك هوية قتلة عثمان مجهولة بأنه تماشى مع موقف الشيعة من هذا الحدث، حيث أن علياً أنكر فيما بعد معرفته بمن قتل الخليفة عندما طلب منه معاوية توقيع الحد على هؤلاء القتلة. وقد ظلت هذه النقطة في الحقيقة لغزاً من ألغاز التاريخ الإسلامي لم يفصل فيها أحد من المؤرخين، وحتى طه حسين نفسه في كتابه الذي تناول فيه جميع جوانب الفتنة وأبعادها لم يحسم هذا الأمر. وقد تكون هذه التعمية فعلاً من أفعال إعادة كتابة التاريخ بعد سقوط الدولة الأموية، وطمس معالمها، وإسكات الأصوات المدافعة عن عثمان.

ولا نريد أن نسترسل في مناقشة هذه القضية والخوض في متاهاتها، ونكتفي ختاماً لتحليلنا لهذا الفصل من كتاب المسعودي بأن نوجز بعض الاستنتاجات: إن المسعودي قام بمجموعة من العمليات في صياغة المادة التاريخية أخرجته من السياج الحديدي الذي فرضته تصورات عصره لنقل المعرفة، ومن أهمها إعلاء شأن القائل ـ لا سيما عندما يكون هذا القائل ذا منزلة دينية واجتماعية رفيعة ـ فعندما واجه المسعودي الحقائق عارية، استطاع أن يعيد تنسيقها طبقاً لمنطقه الخاص الذي تحكمه قواعد المبادىء العقلية؛ وعندما تحرر المسعودي من المصدر الإنساني للقول تحرر من سلطوية القائل ونصه، ولهذا يظل نموذج المسعودي بين النماذج الأصيلة في الفكر العربي. هل لنا إذن أن نسأل: لماذا ضاعت جميع أعمال المسعودي عدا كتاب مروج الذهب والكتاب الأول من أخبار الزمان؟ هل لأن الثقافة تقوم بلفظ وطمس كل ما يتنافى مع قواعدها في إنتاج النصوص؟

أما العملية الثانية التي قام بها المسعودي فهي عملية تفسير الأعمال البشرية بأعمال بشرية، أي أنه يؤكد مسؤولية الإنسان تجاه نفسه وأنه فاعل مصيره. ويدل تنسيق الفصل على ذلك؛ فهو يبدأ فصله بذكر نسب الخليفة وأزواجه وأولاده وأملاكه وثروته وخصاله والعمال الذين اختارهم ليوليهم على الأقطار: إن كل هذه العناصر التي يذكرها المسعودي في بداية الفصل هي التي صنعت عثمان بن عفان وأدت في النهاية إلى مقتله. هل هذا الموقف هو أيضاً موقف معتزلي؟ ينكر «الجبر» ويؤكد حرية الاختيار؟ ومن اللافت للنظر أن الطبري قد سلك المسلك العكسي؛ أي أنه ختم الأخبار الخاصة بمقتل الخليفة بمجموعة من الأخبار تذكر جميع المعلومات الخاصة بحياة الخليفة، فالفقرات من رقم (٤ إلى ١٧) في الفصل الخاص بعام ٣٥ هـ (ص ٣٩٦ إلى ص ٤٢٧) تتناول كل التفاصيل الخاصة بسيرته وكأن هذه السيرة مفصولة عن الأخبار السابقة عليها. فهل الأحداث هي صانعة الإنسان؟ أم أن الإنسان هو صانع هذه الأحداث؟ أم أن المصير والقدر هما مسار منفصل عن إرادة الإنسان أو

(٤٠) المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، ج ٢، ص ٢٣٣.

تكوينه؟ إن المسعودي يهيىء قارئه للتوصل إلى الاحتمال الثاني، حيث يؤكد في شكل خاص أن كبار القوم في عصر الخليفة عثمان بن عفان اتبعوا سنته، فليس الحاكم مسؤولاً عن سلوكه فحسب، ولكنه مسؤول عن سلوك من حوله من الأمراء والولاة والعمال كذلك. ومما لا شك فيه أن الرسالة التي يمكن أن نستقرئها من كتابة المسعودي هي أن القائل ـ المتكلم هو منتج لكلامه ومسؤول عنه، فما بالك بأفعاله؟ فالإنسان الصانع لكلامه هو أيضاً الصانع لحياته وحياة الآخرين.

٣ ـ الخليفة المطعون عند ابن خلدون

هل نستطيع أن نستكنه من قراءة الفصل الخاص بمقتل عثمان في كتاب العبرتصور ابن خلدون الخاص لكتابة التاريخ، أم أنه سلك مسلك من سبقوه، كما يؤكد كثير من الباحثين الذين تناولوا أعمال ابن خلدون بالدرس والتحليل؟ ولكن ثمة باحث ذهب إلى عكس هذا المنحى، وأثبت أن كتاب العبر يمثل تطبيقاً للنظرية الخلدونية. ونحيل القارىء إلى الكتاب القيم للسيد علي أومليل لمتابعة مناقشته حول هذه القضية الهامة، ونكتفي نحن بتقديم الفصل الخاص بمقتل الخليفة عثمان في كتاب العبر لمحاولة الكشف عن منهج ابن خلدون في معالجة هذا الحدث.

تغطي الأحداث الخاصة بمقتل الخليفة الصفحات من (٣٨٤ إلى ٤٠٢) من الجزء الثاني من كتاب العبر. ويقسم ابن خلدون الأخبار الخاصة بهذا الحدث إلى قسمين كبيرين ينطويان على مجموعة من الفقرات الفرعية:

بدء الانتقاض على عثمان رضي الله عنه (٣٨٤ ـ ٣٩١):

- مقدمة (٣٨٤ ـ ٣٨٥).
- عبدالله بن سبأ وبدعته (٣٨٥).
- ما أنكره الناس على عثمان (٣٨٥ ـ ٣٨٦).
- سبب نفي أبي ذر إلى الربذة (٣٨٦ ـ ٣٨٧).
- حوادث الأمصار (٣٨٧).
- عتاب معاوية للطاعنين (٣٨٧ ـ ٣٨٨).
- كتاب معاوية إلى عثمان في شأنهم (٣٨٨ ـ ٣٨٩).
- حوادث البصرة (٣٨٩).
- وفادة سعيد على عثمان، وولاته على الأمصار (٣٨٩).
- خروج أهل الكوفة لرد سعيد (٣٩٠).
- ولاية أبي موسى الكوفة (٣٩٠).
- مشاورة عثمان لخاصته (٣٩٠ ـ ٣٩١).
- بعض المدافعين عن عثمان (٣٩٠).
- رأى علي في سبب الفتنة (٣٩٠).

حصار عثمان ومقتله رضي الله عنه وأثابه ورفع درجته (٣٩١ ـ ٤٠٢).

- منشور عثمان إلى الأمصار (٣٩٢).
- جمع العمال وسؤالهم (٣٩٢).
- محاورة معاوية وعثمان لكبراء الصحابة (٣٩٢ ـ ٣٩٣).
- خروج الطاعنين لحصار عثمان (٣٩٢).
- منع كبار الصحابة الطاعنين من دخول المدينة (٣٩٣ ـ ٣٩٤).
- دخول الثائرين المدينة على غفلة وحصار عثمان (٣٩٤).
- استنجاد عثمان بعمال الأمصار (٣٩٤ ـ ٣٩٥).
- منعه من الصلاة بالناس (٣٩٥).
- رواية أخرى في خبر الحصار (٣٩٥).
- خروج جماعة من الصحابة إلى المصريين وردهم (٣٩٥ ـ ٣٩٦).
- إعلان عثمان التوبة (٣٩٦).
- إغلاظ مروان للمحاصرين (٣٩٦ ـ ٣٩٧).
- منع الماء عنه، رواية أخرى (٣٩٧ ـ ٣٩٩).
- خطاب عثمان للمحاصرين (٣٩٩).
- جوابهم (٣٩٩).
- منع عثمان الناس من الدفاع عنه (٣٩٩ ـ ٤٠٠).
- دخولهم وثبات عثمان (٤٠٠ ـ ٤٠٢).

يبدأ ابن خلدون هذا الفصل المهم من تاريخ المسلمين بفقرة لم نجد مثلها عند الطبري ولا عند المسعودي، وهو في هذه الفقرة يجمل الموقف العام للصراع القبائلي في المجتمع العربي غداة الفتح فيقول: «لما استكمل الفتح، واستكمل للملة الملك، ونزل العرب بالأمصار في حدود ما بينهم وبين الأمم من البصرة والكوفة والشام ومصر، وكان المختصون بصحابة الرسول (ص) والاقتداء بهديه وآدابه المهاجرين والأنصار من قريش وأهل الحجاز ومن ظفر بمثل ذلك من غيرهم.

وأما سائر العرب من بني بكر بن وائل وعبد القيس وسائر ربيعة والأزد وكندة وتميم وقضاعة وغيرهم، فلم يكونوا بتلك الصحبة بمكان، إلا قليلاً منهم، وكان لهم في الفتوحات قدم، فكانوا يرون ذلك لأنفسهم مع ما يدين به فضلاؤهم من تفضيل أهل السابقة من الصحابة، ومعرفة حقهم، وكانوا فيه من الذهول والدهش لأمر النبوة، وتردد الوحي، وتنزل الملائكة. فلما انحسر ذلك العباب، وتنوسي الحال بعض الشيء، وذل العدو، واستفحل الملك، كانت عروق الجاهلية تنفض، ووجدوا الرياسة عليهم للمجاهدين والأنصار من قريش وسواهم، فأنفت نفوسهم منه ووافق أيام عثمان، فكانوا يظهرون الطعن في ولاته بالأمصار، والمؤاخذة لهم باللحظات والخطرات، والاستبطاء عليهم في الطاعات والتجني بسؤال الاستبدال منهم والعزل، ويفيضون في التنكير على عثمان، وفشت المقالة في ذلك من أتباعهم، وتنادوا بالظلم من الأمراء في حياتهم»[41].

---

(٤١) ابو زيد عبدالرحمن بن محمد بن خلدون، **كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر**، تحقيق علال الفاسي وعبد العزيز بن ادريس (فاس: محمد المهدي والحبابي، ١٩٣٦)، ج ٢، ص ٣٨٤ و ٣٨٥.

وإذا كـانت الفترة الـزمنية التي نبحث فيهـا لا تتسـع لتـطبيق النسق الخلدوني من البـداوة إلى الحضارة، غير أن الذي نراه فاعلاً في هذه الفقرة هو العصبية القبلية. فالـطعن الذي أثـارته القبـائل ضد عثمان لم يكن بسبب عثمان نفسه، ولكنـه أتى من الصراع القبلي الـذي كان يضـع قريشـاً وجهاً لـوجه مـع القبائـل الأخرى، مثـل بني بكر بن وائـل وعبد القيس وسـائر ربيعـة والأزد وكندة وتميم وقضاعة.

ويمكن أن نستقـرىء من هذه الفقـرة أن ما يسـوقه ابن خلدون بعـد ذلك من أحـداث وعلل للطعن على عثمان وعماله، لم يكن إلا تبريرات للصراع القبلي الذي احتدم في ذلك الوقت. ولم يذكر ابن خلدون ملخصاً لسيرة الخليفـة في بدايـة كـلامـه عن الفتنـة ولا في نهايتـه، كـما فعـل الـطبري والمسعودي، واكتفى بهذه الفقرة التي أوردناها.

وإذا أمعنّـا النظر في بقيـة الأخبار التي ذكـرهـا ابن خلدون، نجـد أن معـظمهـا مـأخـوذ من الطبري، وأشار ابن خلدون إلى ذلك في نهاية الجزء الثاني من كتاب العبر، فقـال إن اعتماده في هـذا الجزء من تاريخه كان على الطبري، غـير أن ابن خلدون لم يذكـر الأخبار كـما وردت، فأدخـل عليها بعض التعديلات، منهـا إسقاط السنـد وانتقاء بعض الـروايات مـع إغفال البعض. فـإذا بحثنا عن قصـة الكتاب نجـد أنه أورد من تلك التي ذكـرهـا الـطبري الـروايـة الأولى مـع بعض التعـديـلات الطفيفة، ثم يذكر رواية يلخص فيها الخـامسة والسـادسة. ولم يفعـل ابن خلدون بقصة الكتـاب ما فعله بالنسبة الى قصة العبـاسة مع جعفر بن يحيى بن خالد، وقد دافع ابن خلدون عن ما اتهمت به العبـاسة من شغف بجعفـر حتى واقعهـا فحملت، ووشي بـذلـك للرشيـد فـاستغضب؛ فيقـول بن خلدون دفاعاً عن العبـاسة:

«وهيهات ذلك من منصب العبـاسة في دينها وأبويها وجلالها وأنها بنت عبدالله بن عباس ليس بينها وبينـه إلا أربعة رجال هم أشراف الدين وعظماء الملة من بعده. والعباسة بنت المهدي بن عبدالله أبي جعفر المنصور بن محمد السجاد بن علي أبي الخلفاء، بن عبدالله ترجمان القرآن، بن العباس عم النبي(ص)، ابنة خليفة أخت خليفة، محفوفة بـالملك العزيـز والخلافة النبوية وصحبة الرسول وعمومته وإمامة الملة ونور الوحي ومهبط الملائكة من سائر جهاتهـا، قريبـة عهد ببـداوة العـروبية وسـذاجة الـدين البعيـدة عن عـوائـد الـترف ومـواقـع الفـواحش. فـأين يـطلب الصـون والعفـاف إذا ذهب عنها...»[٤٢]

إن دفاع ابن خلدون عن العبـاسة أخت الرشيد ينطلق من منبعين: الأول قربهـا من الرسـول (ص)، والثاني انتماؤها إلى طور من أطوار الحضارة الأولى التي تتميز بالفـطرة والنقاء والـطهر. فلماذا لم يطبق ابن خلدون هذه الحجج في الدفاع عن عثمان فيـما اتهموه من الكيـد للمسلمين ومن التـدليس والتآمر، وكان على عثمان أن ينتظر ستة قرون أخرى بعد ابن خلدون حتى يجد من يدافع عنه:

وقد يطول إحصاء الأخبار التي أوردها ابن خلدون عن الطبري ومقـارنتها في تفـاصيلها، غـير أننا نريد أن نقف وقفة قصيرة حول التسمية التي أطلقها كل من المؤرخين الثلاثة عـلى الذين خـرجوا

---

(٤٢) ابن خلدون، **مقدمة ابن خلدون**، ج ١، ص ٢٢٩.

على عثمان. فالطبري ينسبهم إلى أوطانهم: المصريون، الكوفيون والبصريون، أما المسعودي - فإضافة الى هذه التسمية - يسميهم الثائرين، أما ابن خلدون فيستخدم في معظم الأوقات الطاعنين، وفي أوقات قليلة الثائرين. ومما لا شك فيه أن الثورة أشد سطوة من الطعن وأن العلل والأسباب التي ساقها المسعودي هي حريّة بأن تحرك القوم وتثير غضبهم، فلم يكن الصراع الذي مزق الأمصار في عهد عثمان طعناً على الخليفة، ولكنه كان ثورة أدت في النهاية إلى قتله وتمزيق صفوف المسلمين.

«وليس بمعقول ولا بمقبول أن يكيد عثمان للمسلمين هذا الكيد، فيعطي فريقاً منهم الرضا، ثم يرسل إلى عامله سراً من يبلغه الأمر أن يبطش بهم ويرهقهم من أمرهم عسراً. وليس بمعقول ولا مقبول أن يجترىء مروان على الخليفة فيكتب هذا الكتاب ويمضيه بخاتمه ويرسله مع غلامه على جمل من إبله. كل هذا أشبه بأن يكون ملهاة سخيفة منه بأن يكون شيئاً وقع...»[٤٣].

خاتمة

لقد تعرضنا في هذه الدراسة لعدد من القضايا تتعلق بجوانب مختلفة من ممارسة الكتابة التاريخية عند المؤرخين المسلمين. وما لفت نظرنا هو أن كتابة التاريخ تمت من خلال انتقال منهج علم آخر إلى حقل التاريخ: إذ نقل الطبري منهج علم أصول الحديث، ونقل المسعودي منهج العلوم التجريبية، ونقل ابن خلدون منهج علم أصول الفقه. ولا تتطور العلوم إلا من خلال مثل عمليات التهجين هذه ولكن لا بد لكي تنجح عملية التهجين أن تتلاءم المادة المدروسة مع المنهج المستعار. فالطبري لم ينجح في سعيه لأنه طبق قواعد علم يتعامل مع نصوص مقدسة، والمسعودي خرج من إطار العلوم الشرعية فعمل على تطبيق منهج تجريبي على مادة تجريبية، أما ابن خلدون فقد نجح في عملية تهجينية حقيقية فإنه استلهم علم أصول الفقه الذي كان معجباً به أشد الإعجاب، فيقول في تعريفه: «واعلم أن أصول الفقه هو أعظم العلوم الشرعية وأجلها قدراً وأكثرها فائدة، وهو النظر في الأدلة الشرعية من حيث يؤخذ منها الأحكام والتكاليف...»[٤٤]. ولا يتعامل علم أصول الفقه مع النصوص تعاملاً مباشراً ولكنه يقدم الطرائق التي تستخدم لاستخراج الأحكام من النصوص فهو علم على درجة عالية من التجريد وعندما فصل ابن خلدون الأخبار الشرعية عن الأخبار عن الواقعات، وأتم عملية التهجين نجح في تحرير فرع من فروع المعرفة من وطأة سلطوية النص.

---

(٤٣) حسين، الفتنة الكبرى، ج ١: عثمان، ص ٢٠٩ و ٢١٠.

(٤٤) ابن خلدون، المصدر نفسه، ج ٤، ص ١٠٢٧.

مـلحق

قصــة الكـتاب

الطبري، تاريخ الرسل والملوك، سنة ٣٥ هـ

الرواية الأولى

«فيما كتب به إليّ السري، عن شعيب، عن سيف، عن عطية، عن يزيد الفقعسي، قال:

صلى عثمان بالناس أياماً، ولزم الناس بيوتهم، ولم يمنعوا أحداً من كلام، فأتاهم الناس فكلموهم، وفيهم علي، فقال: ما ردّكم بعد ذهابكم ورجوعكم عن رأيكم؟ قالوا: أخذنا مع بريد كتاباً بقتلنا؛ وأتاهم طلحة فقال البصريون مثل ذلك، وأتاهم الزبير فقال الكوفيون مثل ذلك، وقال الكوفيون والبصريون: فنحن ننصر إخواننا ونمنعهم جميعاً؛ كأنما كانوا على ميعاد. فقال لهم عليّ: كيف علمتم يا أهل الكوفة ويا أهل البصرة بما لقي أهل مصر؛ وقد سرتم مراحل، ثم طويتم نحونا؟ هذا والله أمر أبرم بالمدينة! قالوا: فضعوه على ما شئتم، لا حاجة لنا في هذا الرجل، ليعتزلنا. وهو في ذلك يصلي بهم، وهم يصلون خلفه، ويغشى من شاء عثمان وهم في عينه أدق من التراب؛ وكانوا لا يمنعون أحداً من الكلام، وكانوا زُمَرا بالمدينة، يمنعون الناس من الاجتماع»[٤٥].

الرواية الثانية

«ما حدثني به يعقوب بن إبراهيم، قال: حدثنا معتمر بن سليمان التيمي، قال: حدثنا أبي، قال: حدثنا أبو نضرة عن أبي سعيد مولى أبي أسيد الأنصاري. قال:

ثم رجع المصريون راضين، فبينما هم في الطريق إذا هم براكب يتعرض لهم ثم يفارقهم ثم يرجع إليهم، ثم يفارقهم ويتبيَّنهم. قال: قالوا له: مالك؟ إن لك لأمرا! ما شأنك؟ قال: فقال: أنا رسول أمير المؤمنين إلى عامله بمصر؛ ففتشوه؛ فإذا هم بالكتاب على لسان عثمان، عليه

(٤٥) الطبري، تاريخ الرسل والملوك، ج ٥، ص ٣٥١.

خاتمه إلى عامله بمصر أن يصلبهم أو يقتلهم أو يقطع أيديهم وأرجلهم من خلاف. قال: فأقبلوا حتى قدموا المدينة، قال: فأتوا عليًّا، فقالوا: ألم تر إلى عدو الله! إنـه كتب فينا بكـذا وكذا؛ وإن الله قـد أحل دمه، قم معنا إليه، قال: والله لا أقوم معكم؛ إلى أن قالوا: فلمَ كتبت إلينـا؟ فقال: والله مـا كتبتُ إليكم كتاباً قط؛ قـال: فنظر بعضهم إلى بعض، ثم قـال بعضهم لبعض: ألهذا تقـاتلون، أو لهذا تغضبون!

قـال: فانـطلق عليّ، فخـرج من المدينـة إلى قريـة. قال: فـانطلقـوا حتى دخلوا على عثـمان، فقالوا: كتبت فينا بكذا وكذا! قال: فقال: إنما هما اثنتان: أن تقيمـوا عليّ رجلين من المسلمـين، أو يميني بالله الذي لا اله إلّا هو ما كتبتُ ولا أملَلْت ولا علمت. قال: وقد تعلمون أن الكتـاب يكتب على لسان الرجل، وقد ينقش الخاتم على الخاتم. قال: فقالوا: فقد والله أحـلّ الله دمك، ونقضت العهد والميثاق. قال: فحاصروه»[٤٦].

الرواية الثالثة

«حدثني جعفر بن عبـدالله المحمديّ، قـال: حدثنـا عمرو، عن محمـد ابن إسحاق بن يسـار المدني، عن عمه عبد الرحمن بن يسار، أنه قال: لما رأى الناس ما صنع عثمان كتب من بـالمدينـة من أصحـاب النبي ﷺ إلى من بالآفـاق منهم ـ وكانـوا قد تفرقـوا في الثغـور ـ: إنكم إنما خـرجتم أن تجاهدوا في سبيل الله عز وجل، تطلبون دينَ محمد ﷺ، فإن دين محمد قد أُفسد من خلفكم وتُرك، فهلموا فأقيموا دينَ محمد ﷺ فأقبلوا من كل أفق حتى قتلوه. وكتب عثمان إلى عبدالله بن سعـد بن أبي سرح عامله على مصر ـ حين تراجع الناس عنه، وزعم أنه تائب ـ بكتاب في الذين شخصوا من مصر، وكانوا أشد أهل الأمصار عليه: أمـا بعد؛ فـانظر فـلاناً وفـلاناً فـاضرب اعناقهم إذا قـدموا عليك، فانظر فلاناً وفلاناً فعاقبهم بكـذا وكذا ـ منهم نفـر من أصحاب رسول الله ﷺ، ومنهم قوم من التابعين ـ فكان رسوله في ذلك أبو الأعور بن سفيان السلمي، حمله عثمان عـلى جمل لـه، ثم أمر أن يقبل حتى يدخل مصر قبل أن يدخلها القوم، فلحقهم أبو الأعور ببعض الطريق، فسـألوه: أين يريد؟ قال: أريد مصر؛ ومعه رجل من أهل الشام من خولان، فلما رأوه على جمل عثمان؛ قالوا له: هل معك كتاب؟ قال: لا، قالوا: فيمَ أُرسلتَ؟ قال: لا علم لي، قالوا: ليس معك كتاب ولا علم لك بما أرسلت! إن أمرك لمريب! ففتشوه، فوجـدوا معه كتـاباً في إداوة يـابسة، فـنظروا في الكتـاب، فإذا فيه قتْلَ بعضهم وعقوبـة بعضهم في أنفسهم وأموالهم. فلما رأوا ذلـك رجعوا إلى المـدينة، فبلغ الناس رجوعُهم، والذي كان من أمرهم فتراجعوا من الآفاق كلها، وثار أهل المدينة»[٤٧].

الرواية الرابعة

«حـدثني جعفر، قـال: حدثنـا عمرو وعـليّ، قالا: حـدثنا حسـين، عن أبيه، عن محمـد بن

(٤٦) المصدر نفسه، ص ٣٥٥ و ٣٥٦.

(٤٧) المصدر نفسه، ص ٣٦٧.

السائب الكلبي، قال: إنما رد أهل مصر إلى عثمان بعد انصرافهم عنه أنه أدركهم غلام لعثمان على جمل له بصحيفة إلى أمير مصر أن يقتل بعضهم، وأن يصلب بعضهم. فلما أتوا عثمان، قالوا هذا غلامك، قال: غلامي انطلق بغير علمي، قال: جملك، قال: أخذه من الدار بغير أمري، قالوا: خاتمك، قال: نقش عليه، فقال عبدالرحمن ابن عُدَيْس التجيبي حين أقبل أهل مصر:

أَقْبَلْنَ مِن بِلْبِيسَ والصَّعِيدِ خُوصاً كأمثالِ القِسِيِّ قُودِ
مُسْتَحْقِباتٍ حَلَقَ الحَديدِ يَطْلُبْنَ حَقَّ الله في الوَلِيدِ
وعِنْدَ عثمانَ وفي سَعِيدِ يا رَبِّ فارْجِعنا بما نُرِيدُ» (٤٨)

الرواية الخامسة

«ذكر الواقدي أن يحيى بن عبد العزيز حدثه عن جعفر بن محمود، عن محمد بن مسلمة، قال:

وجاءني عبد الرحمن بن عديس ومعه سودان بن حمران وصاحباه، فقالوا: يا أبا عبد الرحمن، ألم تعلم أنك كلمتنا ورددتنا وزعمت أن صاحبنا نازع عما نكره؟ فقلت: بلى، قال: فإذا هم يخرجون إليّ صحيفة صغيرة. قال: وإذا قصبة من رصاص، فإذا هم يقولون: وجدنا جملاً من إبل الصدقة عليه غلام عثمان، فأخذنا متاعه ففتشناه، فوجدنا فيه هذا الكتاب، فإذا فيه: بسم الله الرحمن الرحيم، أما بعد، فإذا قدم عليك عبد الرحمن ابن عديس فاجلده مائة جلدة، واحلق رأسه ولحيته، وأطل حبسه حتى يأتيك أمري، وعمرو بن الحمق فافعل به مثل ذلك، وسودان بن حمران مثل ذلك، وعروة بن النباع الليثي مثل ذلك. قال: فقلت: وما يدريكم أن عثمان كتب بهذا؟ قالوا: فيفتات مروان على عثمان بهذا! فهذا شر؛ فيخرج نفسه من هذا الأمر. ثم قالوا: انطلق معنا إليه، فقد كلمنا عليّا، ووعدنا أن يكلمه إذا صلى الظهر. وجئنا سعد بن أبي وقاص، فقال: لا أدخل في أمركم. وجئنا سعيد بن زيد بن عمرو بن نُفيل فقال مثل هذا، فقال محمد: فأين وعدكم عليّ؟ قالوا: وعدنا إذا صلى الظهر أن يدخل عليه. قال محمد: فصليت مع عليّ، قال: ثم دخلت أنا وعليّ عليه فقلنا: إن هؤلاء المصريين بالباب، فأذن لهم ـ قال: ومروان عنده جالس ـ قال: فقال مروان: دعني جعلت فداك أكلّمهم! قال: فقال عثمان: فض الله فاك! اخرج عني؛ وما كلامك في هذا الأمر! قال: فخرج مروان، قال وأقبل عليّ عليه ـ قال: وقد أنهى المصريون إليه مثل الذي أنهوا اليّ ـ قال: فجعل عليّ يخبره ما وجدوا في كتابهم. قال: فجعل يقسم بالله ما كتب ولا علم ولا شُوور فيه. قال: فقال محمد بن مسلمة: والله إنه لصادق، ولكن هذا عمل مروان، فقال عليّ: فأدخلهم عليك، فليسمعوا عذرك، فقال: ثم أقبل عثمان على عليّ، فقال: إن لي قرابة ورحماً، والله لو كنت في هذه الحلقة لحللتها عنك، فاخرج إليهم، فكلمهم، فإنهم يسمعون منك. قال عليّ: والله ما أنا بفاعل، ولكن أدخلهم حتى تعتذر إليهم، قال: فادخلوا.

---

(٤٨) المصدر نفسه، ص ٣٦٨.

قـال محمد بن مسلمة: فدخلوا يومئذ، فما سلموا عليه بالخـلافة، فعرفت أنـه الشر بعينـه؛ قالوا: سلام عليكم، فقلنا: وعليكم السلام، قال: فتكلم القـوم وقدّمـوا في كلامهم ابن عُـدَيس، فذكر ما صنع ابن سعد بمصر، وذكر تحاملاً منه على المسلمـين وأهل الـذمة، وذكر استئثاراً منـه في غنائم المسلمين؛ فإذا قيل له في ذلك، قال: هذا كتاب أمير المؤمنين اليّ، ثم ذكروا أشياء مما أحدث بالمدينة، وما خالف به صاحبيه. قال: فرحلنا من مصر ونحن لا نريد إلا دمك أو تنزع، فردّنـا عليّ ومحمد بن مسلمة، وضمن لنا محمد النزوع عن كل ما تكلمنا فيه ـ ثم أقبلوا على محمـد بن مسلمة، فقالوا: هل قلت ذاك لنا؟ قـال محمد: فقلت: نعم ـ ثم رجعنـا إلى بلادنـا نستظهـر بالله عـز وجل عليك ويكون حجة لنا بعد حجة حتى إذا كنا بالبُوَيْب أخذنـا غلامـك فأخـذنا كتـابك وخـاتمك إلى عبدالله بن سعد، تأمره فيه بجلد ظهورنا، والمَثْل بنا في أشعارنا، وطول الحبس لنا، وهذا كتابك.

قـال: فحمد الله عثـمان وأثنى عليه، ثم قـال: والله ما كتبتُ ولا أمـرتُ، ولا شُـوورت ولا علمتُ. قال: فقلت وعليّ جميعـاً: قد صـدق. قال: فـاستراح إليهـا عثمان، فقـال المصريون: فمن كتبه؟ قال: لا أدري، قال: أفيُجترأ عليك فيُبْعَث غلامُك وجملٌ من صدقات المسلمين، وينقش على خاتمك، ويكتب إلى عاملك بهذه الأمور العظام وأنت لا تعلم! قال: نعم، قالوا: فليس مثلك يلي، أخلع نفسك من هذا الأمر كما خلعك الله منه. قال: لا أنزع قميصـاً ألبسنيه الله عـز وجل. قـال: وكثرت الأصوات واللغط، فما كنتُ أظن أنهم يخرجون حتى يواثبوه. قال: وقـام عليّ فخـرج، قال: فلما قام عليّ قمت، قال: وقال للمصريين: اخرجوا، فخرجوا، قال: ورجعت إلى منـزلي ورجع عـليّ إلى منزله، فما برحوا محاصريه حتى قتلوه»(٤٩).

الرواية السادسة

«قال محمد بن عمر: وحدثني عبـدالله بن الحارث بن الفُضيـل، عن أبيه، عن سفيـان بن أبي العَوْجاء، قال: قدم المصريون القدمة الأولى، فكلّم عثمانُ محمد بن مسلمة، فخرج في خمسين راكباً من الأنصار، فأتوهم بذي خشب فردهم، ورجع القوم حتى إذا كانوا بالبُوَيب، وجدوا غلاماً لعثمان معه كتاب إلى عبدالله بن سعد، فكرّوا، فانتهوا إلى المدينة، وقد تخلف بها من الناس الأشتر وحكيم بن جبلة، فأتوا بالكتاب، فأنكر عثمان أن يكون كتبه، وقال: هذا مفتعل، قـالوا: فـالكتاب كتـاب كاتبك! قال: أجل، ولكنه كتبه بغير أمري، قالوا: فإن الرسول الذي وجدنا معه الكتاب غـلامك، قال: أجل، ولكنه خرج بغير إذني، قالـوا: فالجمـل جملك، قال: أجـل، ولكنه أخـذ بغير علمي، قالوا: ما أنت إلا صادق أو كـاذب، فإن كنت كـاذباً فقـد استحققت الخلع لما أمـرت به من سفـك دمائنا بغير حقها، وإن كنت صادقاً فقد استحققت أن تخلع لضعفك وغفلتك وخبث بطانتـك، لأنه لا ينبغي لنا أن نترك عـلى رقابنـا من يُقْتَطع مثـل هذا الأمـر دونه لضعفـه وغفلته. وقـالوا لـه: إنك ضربت رجـالاً من أصحاب النبي ﷺ وغـيرهـم حين يعظونك ويـأمرونـك بمـراجعـة الحق عنـدمـا يستنكرون من أعمالك، فأقِدْ مِنْ نفسك مَنْ ضربته وأنت له ظـالم، فقال: الإمـام يخطىء ويصيب،

(٤٩) المصدر نفسه، ص ٣٧٣ ـ ٣٧٥.

فلا أُقِيد من نفسي، لأني لو أقدت كل ما أصبته بخطأ آتي على نفسي؛ قالوا: إنك قد أحدثت أحداثاً عظاما فاستحققت بها الخلع؛ فإذا كُلِّمْتَ فيها أعطيتَ التوبة ثم عدت إليها وإلى مثلها، ثم قدمنا عليك فأعطيتّنا التوبة والرجوع إلى الحق، ولامنا فيك محمد ابن مسلمة، وضمن لنا ما حدث من أمر، فأخفرته فتبرأ منك، وقال: لا أدخل في أمره، فرجعنا أول مرة لنقطع حجتك ونبلغ أقصى الإعذار إليك، نستظهر بالله عز وجل عليك، فلحقنا كتاب منك إلى عاملك علينا تأمره فينا بالقتل والقطع والصلب. وزعمت أنه كُتب بغير علمك وهو مع غلامك وعلى جملك وبخط كاتبك وعليه خاتمك، فقد وقعتْ عليك بذلك التهمة القبيحة، مع ما بلوْنا منك قبل ذلك من الجور في الحُكم والأثَرة في القَسْم والعقوبة للأمر بالتبسُّط من الناس، والإظهار للتوبة، ثم الرجوع إلى الخطيئة، ولقد رجعنا عنك وما كان لنا أن نرجع حتى نخلعك ونستبدل بك من أصحاب رسول الله ﷺ من لم يحدث مثل ما جربنا منك، ولم يقع عليه من التهمة ما وقع عليك؛ فاردد خلافتنا، واعتزل أمرنا، فإن ذلك أسلم لنا منك، وأسلم لك منا.

فقال عثمان: فرغتم من جميع ما تريدون؟ فقالوا: نعم، قال: الحمد لله، أحمده وأستعينه، وأومن به، وأتوكل عليه، وأشهد أن لا إله إلا الله وحده لا شريك له، وأن محمداً عبده ورسوله، أرسله بالهدى ودين الحق ليظهره على الدين كله ولو كره المشركون. أما بعد، فإنكم لم تعدِلوا في المنطق، ولم تنصفوا في القضاء؛ أما قولكم: تخلع نفسك، فلا أنزع قميصاً قمصّنيه الله عز وجل وأكرمني به، وخصني به على غيري؛ ولكني أتوب وأنزع ولا أعود لشيء عابه المسلمون؛ فإني والله الفقير إلى الله الخائف منه. قالوا: إن هذا لو كان أول حدَث أحدثته ثم تبت منه ولم تقم عليه، لكان علينا أن نقبل منك، وأن ننصرف عنك، ولكنه قد كان منك من الإحداث قبل هذا ما قد علمت، ولقد انصرفنا عنك في المرة الأولى، وما نخشى أن تكتب فينا، ولا من اعتللت به بما وجدنا في كتابك مع غلامك. وكيف نقبل توبتك وقد بلونا منك أنك لا تعطي من نفسك التوبة من ذنب إلا عدت إليه، فلسنا منصرفين حتى نعزلك ونستبدل بك، فإن حال من معك من قومك وذوي رحمك وأهل الانقطاع إليك دونك بقتال قاتلناهم؛ حتى نخلص إليك فنقتلك أو تلحق أرواحنا بالله. فقال عثمان: أما أن أتبرأ من الإمارة، فأنْ تصلبوني أحب إليّ من أن أتبرأ من أمر الله عز وجل وخلافته. وأما قولكم: تقاتلون من قاتل دوني، فإني لا آمر أحداً بقتالكم؛ فمن قاتل دوني فإنما قاتل بغير أمري، ولعمري لو كنتُ أريد قتالكم، لقد كنت كتبت إلى الأجناد فقادوا الجنود، وبعثوا الرّجال، أو لحقت ببعض أطرافي بمصر أو عراق، فالله الله في أنفسكم فأبقوا عليها إن لم تُبقوا عليّ؛ فإنكم مجتلبون بهذا الأمر - إن قتلتموني - دماً. قال: ثم انصرفوا عنه وآذنوه بالحرب، وأرسل إلى محمد بن مسلمة فكلمه أن يردّهم، فقال: لا أكذب الله في سنة مرتين»[٥٠].

---

(٥٠) المصدر نفسه، ص ٣٧٥ - ٣٧٧.

الفصل السادس

مساهمة الرواية العربية في أساليب القص العالمية

فريال جبوري غزول (*)

هناك جدل قائم ومستمر حول الرواية العربية الحديثة: هل هي امتداد لأساليب السرد التراثية أم هي تطبيع لجنس أدبي نشأ في أوروبا وعرف بالرواية (Novel / Roman)؟ وهذا الجدل يفترض أن هناك أدبية (Literariness) عربية مخالفة ومغايرة ومتميزة عن الأدبية الأوروبية. وهذه المقابلة بين أدبيتين تفترض بدورها، أولاً، وجود نموذج جمالي يحكم كلاً من الثقافتين على الرغم من التغيرات والتطورات التي مرت بها آدابها، وهذا أمر يصعب الاقتناع به ويستحيل إثباته. وثانياً تفترض هذه المقولة أنه لم يكن هناك روابط ثقافية وعلاقات أدبية بين هاتين الثقافتين، أي انعزالها عن بعضهما فكرياً، وهذا وهم يمكن لأي مطلع على الأدب المقارن دحضه. فالثقافة الأوروبية وبصورة خاصة الأدب الأوروبي وبصورة أخص القصة الاوروبية تأثرت تأثراً واضحاً وموثقاً بالقصص العربية النشأة[1].

وفي ضوء ما سبق يبدو لنا هذا الجدل عقيماً. فالأشكال الأدبية والتكوينات الفنية ليست ملكاً لأمة ما تحتكرها أو تصدّرها أو تسلّطها على الآخرين لتقمعهم ثقافياً وتغزوهم أدبياً، بل هي صياغات مطروحة على قارعة الطريق ونابعة من الطبيعة البشرية يأخذ منها من يشاء ويوظفها كما

(*) استاذ أدب مقارن ـ الجامعة الامريكية ـ القاهرة.

(١) انظر على سبيل الذكر لا الحصر:

Franz Rosenthal, «literature,» in: Joseph Schacht and C.E. Bosworth, eds., *The Legacy of Islam,* 2nd. ed. (London: Oxford University Press, 1974), pp. 318-349; Raymond Schwab, *La Renaissance orientale* (Paris: Payot, 1950); Johann W. Fück, *Die Arabischen Studien in Europa bis in den Anfang des 20. Jahrhunderts* (Leipzig: Otto Harrassowitz, 1955); Dorothee Metlizki, *The Matter of Araby in Medieval England* (New Haven, Conn.: Yale University Press, 1975); Soheir El-Kalamawy and Mahmoud Ali Makky, «Arabic Literature,» in: *Islamic and Arab Contribution to the European Renaissance* (Cairo: UNESCO, 1977), pp. 17-111; Muhsin Jassim Ali, *Scheherazade in England* (Washington, D.C.: Three Continents Press, 1981),

ومحمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ط ٥ (بيروت: دار العودة، دار الثقافة، [د. ت.]).

يشاء. فعندما شاعت في أوروبا مثلاً «القصة الشرقية» لم يعن هذا أن أوروبا قد انحنت أمام الشرق، بل أنها قامت بتوظيف نمط قصصيّ شائع في الشرق لأغراض أدبية معينة[٢]. وعندما قام عدد من الشعراء الأمريكيين باستخدام الـ «هايكو» (Haiku) وهو شكل شعري شائع في اليابان، لم يكن في عملهم ركوع أمام النموذج الياباني ولا امتثال للجماليات الشرقية، بل توظيف لنموذج غير مألوف لمحاربة الضبابية الرمزية وتقديم صور دقيقة وعينية عوضاً عن هلامية الصور الشعرية السابقة لهم، والدارجة حينذاك[٣].

وكثيرا ما نقع على صياغات متشابهة وأشكال متناظرة في الآداب والفنون في حضارات متباعدة وسياقات منفصلة، مما يدل على إمكانية ظهور شكل ما من الابداع في أكثر من مكان أو زمان من دون حتمية وجود أصل واحد تم عنه النقل والاستيراد. وقد أثبت لنا هذا باحثو الأدب الشعبي في دراساتهم المقارنة للقصة الفولكلورية. ولم يعبر أديب عن إمكانية التواردات الفنية والذهنية بين شعوب مختلفة وأقوام متباينة مثلما فعل الأديب الأرجنتيني خورخيه لويس بورخيس (Jorge Luis Borges) في قصصه وفي فلسفته الجمالية[٤].

ولا أريد أن يساء فهم ما أقول، فأنا لا ألغي الخصوصية المرتبطة بشعب ما أو أمة ما في مرحلة تاريخية ما، فمثلاً تغلب الواقعية السحرية في أدب أمريكا اللاتينية المعاصر، والإقليمية والمحلية في فن القصّ في أمريكا الشمالية في هذا القرن، والمسرح السياسي في الدراما الانكليزية المعاصرة. ولكن أن نجعل من هذه الخصوصية المرتبطة بحقبة تاريخية معينة وظروف محددة طابعاً يميز وقيداً يُنَمْذِج، فهذا ما يفندّه تاريخ الأدب ويرفضه. قد تكون هناك ملامح مشتركة وسمات متماثلة يفرضها منطق اللغة المستخدمة والتي تتجاوز حقبة تاريخية معينة ولكن هذه الملامح والسمات لا يمكنها أن تشكّل بحد ذاتها جماليات متكاملة وأدبيات ثابتة.

ولهذا لا يهمني في هذا البحث تصنيف المكوّنات الفنية العربية والأجنبية في الرواية العربية الحديثة، بل يهمني ما الذي أضافته الرواية العربية الحديثة عالمياً، أو بعبارة أخرى ما الذي يمكن أن يتعلمه الآخرون من إنتاجنا الأدبي في مجال الرواية. ومما لا شك فيه أن هناك روايات عظيمة في مختلف اللغات وروائيين كباراً من مختلف الجنسيات، لكن إضافاتهم إلى الرصيد الروائي العالمي بنيةً وتقنيةً ورؤيةً يبقى ضئيلاً. كما أن هناك روايات ـ على الرغم من كونها تشذ عن المواصفات الروائية

---

(٢) انظر: Martha Pike Conant, *The Oriental Tale in England in the Eighteenth Century*, Columbia University Studies in Comparative Literature, 9 (New York: Octagon Books, 1966 [c1908]).

(٣) للمزيد من التفصيل انظر: مادة «Haiku» ومادة «Imagism» في:

Alexander S. Preminger, ed., *Encyclopedia of Poetry and Poetics* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1965).

(٤) انظر على سبيل المثال:

Jorge Luis Borges, *The Aleph and Other Stories, 1933-1969: Together with Commentaries and Autobiographical Essay*, by Norman Thomas di Giovanni in collaboration with the author (New York: Dutton, 1970).

وتفتقد العناصر الفنية المتعارف عليها ـ إلا أنها تضيف إلى مخزون التجربة الروائية شيئاً جديـداً ولهذا يشكّل كشفها موضوعاً للدراسة والتحليل، ومنها على سبيل المثال أعمال جوناثن سـويفت الايرلنـدي (١٦٦٧ ـ ١٧٤٥) ولـورنس ستيرن الانكليـزي (١٧١٣ ـ ١٧٦٨) وفيـدور دوستويفسكي الـروسي (١٨٢١ ـ ١٨٨١) ومحمود المسعدي الأديب التـونسي المعاصر[٥]. ومن هـذه الأعمال الفـذة، المغايـرة للمعتـاد، العصية عـلى التصنيف، الشاذة عن المـألوف روايـة رامة والتنـين لـلأديب المصـري إدوار الخراط وقد نشرت في بيروت عام ١٩٨٠ ونفدت حال صدورها[٦]. وقـد كانت هـذه الروايـة حدثـاً أدبيـاً ـ وإن بقي محصورا لعـدم توافـر طبعة جـديدة حتى الآن ـ تنـاوله البعض بالتعليق والدراسـة والندوة. وهناك قاسم مشترك بين هذه التعليقات وهي اننا إزاء عمل رائع وجديد، وهذا على لسـان الروائيين الطليعيين أنفسهم. قال الروائي المصري بدر الديب عن هذه الرواية:

«أنا أتصور حقيقة أن هذا العمل سيفرض علينا إعادة نظر في كثير من تقييـماتنا لـلأدب العربي، لأنني أتصـور أنه ليس له «تراث». الكتاب ليس له «سوابق»[٧]. كما قال عنها الروائي أحمد المديني في سياق مقابلة حول أدبـه وروايته الطليعية وردة للوقت المغربي:

«وردة للوقت المغربي من جهة ثانية هي محاولة لتأكيد أن السرد ليس هو الأداة الوحيدة في التوصيل الروائي وأن لغة الشعر يمكن أن تؤدي هذا الإداء. أستطيع أن أحيلك الى رواية «رامة التنين» للكاتب المصري إدوار الخراط. بالفعل رواية إعجازية...... استطاعت مع الإرهافـات الشعريـة الخصوصيـة لدى إدوار الخـراط أن تكون تشكيـلاً إبداعيـاً روائياً جديداً غير مسبوق يعطي الدليل عـلى أن السرد بالمعنى التقليـدي الذي تتخـذه الروايـة الواقعيـة يمكن أن يُتجاوز ويُستخدم بأساليب وطرق مختلفة»[٨].

وقول النقاد يؤكد أيضاً على موضوع الجدة في الرواية، فقد قال عنها سامي خشبة:

«انها رواية من نوع جديد على الأدب العربي: ليس باعتبارها نوعا جديدا ـ في أدبنا القصصي ـ من التعبير والنسج والبناء فقط، ولكنها جديدة «تماماً» في نوع التجربة التي تدفع القارىء إلى مواجهتها»[٩].

وقال عنها صبري حافظ:

«وأنا اتفق مع عدد من النقاد الذين قالوا بأن رامة والتنين لا تراث لها في الرواية العربية، ومـع ذلك فقـد كان لا بـد أن تُرسى هـذه القواعـد وهذه التقـاليد قبـل أن تظهـر. كان من الصعب جـداً ان يكتب جيمس جـويس روايتـه يوليسيس قبل أن تمر الرواية الغربية برحلتها الطويلة. وفي تصوري فان رامة والتنين تبـدأ من محاولـة نفي كل التقـاليد

---

(٥) انظر: محمد طرشونة، الادب المريد في مؤلفات المسعدي (تونس: الدار التونسية للنشر، ١٩٧٨).

(٦) ادوار الخراط، رامة والتنين: رواية (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠).

(٧) بـدر الديب، «نـدوة مع النقـاد حول رامـة والتنين،» سجلت وأذيعت في ١٣/٢/١٩٨٠ في القـاهرة، وقـد حررت وألحقت بالطبعة الخاصة للرواية، ص ٢٧٩.

(٨) احمد المديني، «اغلب الروايات العربية مكتوب سلفاً،» مقابلة اجراها جهاد فـاضل، الحـوادث (٢٨ نيسان/ ابريل ١٩٨٤)، ص ٦٧.

(٩) سامي خشبة، «رامة والتنين: مأساة مصريـة،» فصول، السنـة ١، العدد ٢ (كـانون الثـاني/ يناير ١٩٨١)، ص ٢٦١.

التي أُرسيت في مجال الرواية العربية»[10].

كما قال عنها ماهر شفيق فريد:

«رامة والتنين» عمل متعدد الأبعاد، كثير المستويات يحتاج إلى تعاون فريق من النقاد للإبانة عن خصب جوانبه وثراء عالمه...»[11].

وما أود أن أطرحه هنا وأتعامل معه هو الجوانب المتفردة من هذا العمل التي تعد اضافة لا إلى الرواية العربية فحسب، بل إلى الرواية العالمية، وأحدد هذه الإضافات كما يلي: ١ ـ الأسطورية التوليدية ٢ ـ الواقعية الحسية ٣ ـ الحداثة الملحمية. ويجدر بي أن أضيف هنا أنني أركّز على عمل واحد حتى أتحاشى الانطباعية والسطحية والتعميمات المجانية التي يفرضها التعامل مع روايات متعددة في هذا الحيز الضيق. ولكن هذا الاختيار لا ينفي وجود روايات عربية أخرى ساهمت في فتوحات أدبية، وقد أشرت عرضاً الى المسعدي، ولا فائدة مرجوّة من إسقاط أسماء أخرى من دون دراسات توثّق ولا تكتفي بالقول.

اولاً: الأسطورية التوليدية

كل عمل إبداعي ـ مهما تعقد وتشعب ـ ينطوي على عبرة بسيطة ونقية وثاقبة، وهذه العبرة أو الخلاصة ـ التي قد ينطق بها الشاعر في قصيدة والمتصوف في نكتة والطفل في سؤال ـ هي ما يبحث عنه الناقد في متاهات السرد. والوصول الى هذا النبع أو هذه البؤرة حيث تتقاطع الطبقات الروائية والزوايا السردية على اختلافها وتنوعها هو التحدي الذي تفرضه علينا الرواية المعاصرة، العربية والعالمية. وهناك روايات مؤسّسة على أرضية أسطورية[12]، وأخرى على حكمة شعبية وأخرى على صورة شعرية. وهذه الاسطورة أو الحكمة أو الصورة قد تكون متخفية في النص لا يمكن الوصول اليها الا بالاستنباط والتجريد، وقد تكون متجلية فيه تطالعنا على صفحات الرواية بشكل ما. وفي رواية رامة **والتنين** نجد الأسطورة الأساسية والمولّدة للنص الروائي في عنوان الرواية وفي الاقتباس الختامي المأخوذ عن الحلاج:

نديمي غير منسوب الى شيء من الحيف
سقاني مثلما يشرب فِعْلَ الضيف بالضيف
فلما دارت الكأس دعا بالنطع والسيف
كذا من يشرب الراح مع التنين في الصيف

كما نجد اشارات لها في أماكن متعددة من الرواية. وهذه الأسطورة هي قصة صراع الانسان

---

(١٠) صبري حافظ، «حوار مع ادوار الخراط،» **الف**، العدد ٢ (١٩٨٢)، ص ١٠٠.

(١١) ماهر شفيق فريد، «رواية عظيمة،» **الثقافة** (ايار/ مايو ١٩٨١)، ص ٩٣.

(١٢) انظر على سبيل المثال: وليد منير، «حول توظيف العنصر الاسطوري في الرواية المصرية المعاصرة،» **فصول**، السنة ٢، العدد ٢ (كانون الثاني/ يناير ـ آذار/ مارس ١٩٨٢)، ص ٣١ ـ ٣٨.

مع الوحش الخرافي: التنين. وتمثل هذه الأسطورة لبّ الرواية ومحرّكها وهي موجودة في النص إشارة وتناصّا وموظفة توظيفاً غامضاً متعدد المعاني، ومفارقاً ساخراً. فالرواية تقدم الأسطورة ولكنها لا تقوم بتعريف التنين هل هو وجه من أوجه رامة المعشوقة؟ أم هو وجه من أوجه ميخائيل العاشق؟ أم هو كائن آخر أو قوة أخرى؟ سؤال تتركه الرواية مفتوحاً ليقوم كل قارىء بالرد عليه[13] اضافة إلى أنها لا تقدم لنا حتى نتيجة هذا الصراع: هل قام البطل ميخائيل بقتل التنين أم لم يقم بذلك، كما يرد في النص في أكثر من مكان:

«قالت له: . . . . . هل تعرف. . . أنت قتلت التنين. فأخذ قليلاً، وقال: ماذا؟

قالت: قتلت التنين. أنت تعرف. . في القصص القديمة، قصص الحب العذري - وغير العذري - يثبت الفارس حبه بأن يقتل التنين. يخرج إلى الغابة الموحشة، بعد أن يعطي حبيبته منديلاً، أو شعاراً. ويمضي وحده، يجتاز كل اختبار، ويبلو كل محنة. . . ويتحمل المشقة. . حتى يقتل التنين - وأنت قتلت التنين. . واستدركتْ بسرعة: وليس هذا تهكماً أو دعابة، ايضاً. . أعني ما أقول. . . . .

قال لنفسه: لم أقتل التنين، أعيش معه، أسنانه مغروزة في قلبي، متعانقين بلا فراق أبداً، حتى الموت»[14].

كما نقع مرة أخرى على تصورين مختلفين لمصير التنين، واحد من منظور البطلة رامة والآخر من منظور ميخائيل:

«بعد ستة أيام قالت له: أنت قتلت التنين.

. . . .

. . . . . من أسنان التنين المغروزة في قلبي تونع وترفّ سيقان البوص الكثة الداكنة الخضرة»[15].

ففي هذا الصراع الأسطوري يمكننا أن نقول إن ميخائيل قَتَل ولم يَقتل التنين، كما يمكننا أن نقول عن أي حدث في الرواية ذاتها: حدَثَ ولم يحدث. فالراوي في الفصل الأول (ميخائيل) يقول بعد وصف مسهب لسفرة له مع رامة ونزولهما في الفندق. . . الخ: «لا. . . لم يحدث شيء من ذلك كله»[16]، ثم يضيف في آخر الفصل «هذا كله قد حدث بالفعل»[17]؛ وهذا يذكرنا بالبداية الصيغية للحكايات الشعبية «كان يا ما كان. . .» قد تبدو المسألة عبثية للقارىء الرصين الذي يريد أن يعرف ماذا حدث وماذا لم يحدث، ولكن الرواية تسخر من القارىء الرصين لأن الرواية في آخر الأمر وأوله تصوير خيالي يكشف لنا عن أوجه من عالمنا الداخلي أو الخارجي، وليس تقريراً عن الأحداث. كما أن هذه الرواية بالذات تبدو مصرة على أن ما لم يحدث هو بأهمية ما حدث أو أن ما قيل هو بأهمية ما

---

(١٣) للمقارنة بأعمال ادوار الخراط الأخرى، انظر: سيزا قاسم، «حول بويطيقا العمل المفتوح: قراءة في «اختناقات العشق والصباح» لادوار الخراط،» فصول، السنة ٤، العدد ٢ (كانون الثاني/ يناير - آذار/ مارس ١٩٨٤)، ص ٢٢٨ - ٢٤١.

(١٤) الخراط، رامة والتنين: رواية، ص ٧٥ و٧٦.

(١٥) المصدر نفسه، ص ٢٠٩.

(١٦) المصدر نفسه، ص ٢٦.

(١٧) المصدر نفسه، ص ٢٧.

لم يُقَل. ويؤكد أسلوب الرواية على هذا باستخدام صيغ القول الموجهة للآخر وللأنا، المثبتة والمنفية كما يبين هذا التعاقب (تمييز أفعال القول بالخط من إضافتي):

« قال لنفسه: أين المرض؟ في الطفولة أم في الجفاف الذي نفرضه على أنفسنا لأننا لم نعد أطفالا.

قال لنفسه: ليست هذه نكسة إلى مرض قديم. هي حياة. هي الحياة وحدها الحياة.

ولم يضحك، هذه المرة، من نفسه

قال لها: لست ادري كيف أقول. لست ادري ماذا أقول!

قالت له: لهذا احبك.

لم يكن قد قال لها، أبدا، إنه في كل مرة يلقاها، يذهب إليها وفي قلبه عذاب غير مفهوم، كأنما ينتظر ألا يجدها، بل يجدها أخرى، لا تعرفه، وتسأله من أنت؟

لم يقل لها أبداً: ألا تحسين وطء قضبان السجن تضغط على اللحم العاري المكشوف؟ ألا تحسين القهر يقبض على ناصية القلب، يقبض على ناصية السماء؟ والصرخة المكتومة؟

ولن يقول لها. فقد كان يظن أن في طبعه شيئاً من الكبرياء. وكان يظن أن الأشياء المهمة حقاً لا تقال، ولا يمكن ان تقال. هل هناك أشياء مهمة حقاً؟

في حديثه لنفسه معها، قال لها: ماذا يمكن للواحد ان يقول عن شيء كالموت، أو عن الصدق؟ او عن الحب؟ كل شيء قيل.

وكان يظن أن الكلام ـ مجرد الكلام ـ مهما كان حاراً، أو نابعاً من أصل الحياة نفسها، خيانة.

وكان يقول لنفسه إنه مخطىء في هذا كله. وإن البلاء ليس في مراهقة الحس والقلب وحدها، وإن النضوج معناه التصالح مع نصف الحل، وقبول نصف التسوية، والتسليم بما لك وما عليك، والرضى بما تستطيع، وما يستطيع لك العالم. النضوج معناه، كما يقال، الاحتفاظ بغضاضة الأمل الناعمة، مروية بالماء ـ ولو كان ماء ملحا ـ من قلب صخرة اليأس اليابسة.

وكان هذا كله يبدو له فجاً جداً، وغير مقنع.

ويقول لنفسه: ليس الأمر نكسة إلى المراهقة، بل هي عرامة شوق للحياة لا تنطفىء أبداً، وإيمان كلّي بان الانسان لا يمكن أن يظل وحيداً. وأن الحب ليس كذبة. إيمان ينكر كل الوقائع وكل الحقائق، ويتحداها.

ويقول لنفسه: هذه بالضبط هي المراهقة. فيسكت دون اقتناع »[١٨].

وفي سياق الرواية يصبح ما ينطق به البطل بأهمية ما لا ينطق به؛ كما أن القول نفسه يصبح أداة موصّلة ومانعة فهو صدق وكذب، أمانة وخيانة. وهذا التوكيد على فعل القول والتأرجح بين إمكانية القول واستحالته إنما يمثل ارتداداً ذاتياً للرواية. فالعمل الروائي نفسه والذي يُلخّص في الأسطورة يعكس إشكالية التعبير كما أن الرواية/ الاسطورة كاذبة وصادقة، وهم وحقيقة، تزييف وكشف، خيال وواقع، وهذا في آخر الأمر خصوصية الأدب، ولا تتجلى هذه الخصوصية مثلما تتجلى في الأسطورة التي تُستخدم بمعنى الأكذوبة والأمثولة.

وهكذا نجد أن الرواية بنيةٌ وصياغةٌ تدور حول تلازم الضدين. فنجد الثنائية على مستوى

---

(١٨) المصدر نفسه، ص ٩ و١٠.

الحبكة: قتل التنين وعدم قتله ونجد هذه الثنائية منعكسة في فعل القول وانتفائه كما نجدها على مستوى الشخصية. فرامة من جنس البغايا الإلهيات[19] وهي العذراء بحنانها[20] وسالومي بقسوتها[21]. وهكذا نجد هذا العمل الإبداعي مفتوحاً للتأويل وإن كثرت تفسيرات الرواية وما جرى فيها، فهذا عائد أولاً وأخيراً لأن الرواية مصاغة في شكل سؤال وتساؤل وليست في شكل بيان أو حل.

واستخدام الأسطورة في شكل متعدد المعاني والدلالات ليس جديداً[22]. كما أن التوظيف المفارق أو المعاصر للأسطورة غير جديد أيضاً[23]. ولكن الجديد كل الجدّة هو استخدام الأسطورة في شكل يولد أساطير أخرى، بحيث أن أسطورة الفتاة والتنين أو الأميرة والوحش تصبح مولّدة لأساطير أخرى، ولنر كيف ينجز إدوار الخراط هذه الأسطورية التوليدية، والتي لم يكن لها أن تتحقق الا بعد ايجاد مناخ تأويلي منفتح حضّر له المؤلف باستخدام الأسطورة الأساسية استخداماً موازياً وعكسياً للأصل في آن واحد، مما يجعل القارىء ينظر نظرة استطلاعية وتأملية في بقية الإشارات الأسطورية والتناصّ الأسطوري في الرواية.

نجد في تاريخ السرد القصصي أحياناً إطارات سردية تجمع قصصاً متعددة أو اساطير مختلفة، منها القصة ـ الإطار في **البانشاتنترا** و **ألف ليلة وليلة** و **ديكاميرون** لبوكاتشيو و **حكايات كانتربري** لتشوسر.

وفي هذه الأعمال يُستخدم الإطار لتوليد الحكايات. ولكن إنجاز الخراط يختلف حيث يتم التوليد عبر تداعٍ أسطوري نابع من طريقة تقديم الأسطورة. فالأسطورة المحورية التي يشير إليها العنوان والاقتباسُ الختامي تطفو بين آن وآخر على صفحات الرواية وبشكل إشارات وشذرات مبعثرة وكأن الأسطورة أشلاء موزعة وأعضاء منتثرة، على القارىء أن يجمعها[24]. فتقديم الأسطورة ذاته يستدعي أسطورة أخرى وهي أسطورة إيزيس وأوزيريس حيث تقوم إيزيس بجمع أشلاء أوزيريس من أجل بعثه. ويتضافر هذا الاستدعاء الذهني عند القارىء مع الذكر الصريح والمقنع

---

(١٩) المصدر نفسه، ص ٢٨٣.

(٢٠) المصدر نفسه، ص ٩٦.

(٢١) المصدر نفسه، ص ٢٥٨.

(٢٢) لقد قام توما الاكويني بتحديد المستويات الاربعة في تفسير النص المقدس. كما قام دانتي بنقل وتطبيق هذا الاتجاه التفسيري على النصوص الأدبية. انظر:

A.C. Pages, ed., *The Basic Writings of Saint Thomas Aquinas* (New York: Random House, 1945), and Robert H. Haller, *Literary Criticism of Dante Alighieri* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1973).

(٢٣) انظر مسرحيات كوكتو وأونيل في توظيف الاساطير الاغريقية.

(٢٤) يرد الذكر الصريح او المقنع الى الاسطورة في: الخراط، رامة والتنين: رواية، الصفحات: ١١، ١٢، ١٦، ١٧، ٦٥، ٧٦، ١٢٠، ١٢١، ١٨٩، ١٩٠، ٢٠٩، ٢٥٢ و٢٥٣.

لهذه الاسطورة في الرواية[٢٥]. وبما أن هذه الأسطورة الفرعونية تبحث عن إحياء وبعث البطل ـ الإله بعد موته، فهي بالضرورة تستدعي العنقاء، الطائر الذي ينبعث حياً بعد احتراقه وموته[٢٦]. وفكرة الاستشهاد المحورية في أسطورة العنقاء تستدعي ذهنيا الشهداء كلهم[٢٧] بما في ذلك الحسين بن منصور الحلاج الذي تحدث بدوره عن التنين (المستشهد به في خاتمة الرواية)، وهكذا نجد الحلقة الأسطورية تكتمل وتدور على نفسها.

ولو راجعنا تقنية التوليد الاسطوري لوجدناها عند الخراط مختلفة ومتميزة عما قام به الشاعر الروماني أوفيديوس في كتابه الشهير **مسخ الكائنات** الذي يمثل جمعاً تراكمياً لأساطير المسخ والتحول. كما أن انتاج الحكايات في المجاميع ذات الإطارات السردية التي سبق ذكرها يتم عبر أداة روائية تضمن إمكانية التكاثر والتعدد. أما في رواية رامة والتنين فيتم التوليد عبر تداع تأويلي. ويمكن تقسيم هذا التداعي الى نوعين:

- تداع تماثلي، أي أن الأسطورة تستدعي مثيلاتها ونظيراتها.
- تداع تقاطعي، أي أن الأسطورة تستدعي أسطورة لا تتطابق معها بل تمسها.

والتداعي التماثلي مرتبط بمبدأ الاستعارة، أما التداعي التقاطعي فمرتبط بمبدأ الكناية.

والأمثلة عديدة في الرواية وسأكتفي بالبعض منها. فعندما تُوصَف رامة وهي تسرد أحداثاً من سيرتها الذاتية بشهرزاد الصباحية[٢٨]، فهذا الربط مبنيّ على تداع تقاطعي، أما عندما توصف بالعنقاء فالربط مبنيّ على تداع تماثلي. فرامة عندما تروي وفي هذا الظرف بالذات تستدعي راوية أخرى (شهرزاد). ولكن رامة جوهرا ومعدنا تستدعي العنقاء وكما تقول هي: «أنا كالعنقاء التي يحكون عنها»[٢٩]. وهناك فقرات تصف رامة تجمع بين التداعي التماثلي والتداعي التقاطعي، ومنها هذه الفقرة الرائعة التي تشكل فيه رامة الروح بمفهومها اللاتيني (أنيما)، ورمز الكون في الفكر البوذي (ماندالا، ومعناها في الأصل السنسكريتي: الدائرة)، وهي مريم العذراء كما يعرفها المسيحيون والمسلمون، وديميتر إلهة الزراعة والخصب كما عرفها اليونانيون والرومانيون، أي هي رمز الحياة والخلق ولهذا تماثل الشخصية الدينية بالأسطورية والدالّ اللاتيني بالرمز السنسكريتي، وتوالي تسميات رامة في آخر الفقرة يفرضه تداع تقاطعي: أمّ الصقر... أمّ الصبر... أمّ الياسمينة. ولن يخفى على القارىء كيف يرتبط تعبير الأم بمريم العذراء، أمّ المسيح، وبديميتر، أم بيرسيفوني. كما أن الفقرة التي تصف رامة تنهمر كصلاة وفيها جناس يضيف موسيقية إلى المقطع ويطغى عليه حرف الميم الذي يجمع بين رامة والأم والمرأة:

---

(٢٥) يقوم ميخائيل نعيمة بسرد هذه الاسطورة سرداً شعرياً في: المصدر نفسه، ص ١٦٠ ـ ١٦٢.

(٢٦) انظر: المصدر نفسه، ص ٢٤٤، ٢٦٤، ٢٧٦ و٢٩٩، حيث تتضافر الرواية مع هذا التأويل باشاراتها الصريحة الى العنقاء. كما انها تحتل مكاناً بارزاً في عنوان الفصل الثاني عشر «العنقاء تولد كل يوم».

(٢٧) في الرواية قائمة طويلة باسمائهم على مر العصور، انظر: المصدر نفسه، ص ٢٥٢ ـ ٢٥٣.

(٢٨) المصدر نفسه، ص ٨٦.

(٢٩) المصدر نفسه، ص ٢٦٤.

«ما زلت أناديك رامة... أنيا... ماندالا.. امرأتي.. ميناثي... مغارتي.. كيمي... منامي يامنت الرؤوم يا مؤوت زوجة آمون.. يا معت مرآتي.. كرامتي.. مريم المملوءة بالنعمة.. ديميتر المدفونة يمطر فمها المبلول بالمنّ والرحمة.. رحمها المنهوم الى المنيّ والمحكوم عليه بمدار الموت ومباهج الاحتدام.. يا أم الصقر.. أمّ الصبر.. أمّ الياسمينة الذهبية المهتزة على المياه... رامة»[٣٠].

هذه القاموسية الأسطورية التي حلم بها غامبتيستا فيكو في كتابه الفذ **العلم الجديد**، والتي يمكننا عبرها أن نجد مقابل أسطورة ما في أسطورة أخرى، قد قام بالتحقق منها جيمس فريزر في كتابه **الغصن الذهبي** حيث أثبتها مستخدماً المقاربة الثيمائية، وقام فلاديمير بروب بإثباتها مستخدماً المقاربة الشكلية في كتابه **مورفولوجيا الحكاية الشعبية**، اما كلود ليفي - شتراوس فقام بذلك في كتابه ميثولوجيات مستخدماً المقاربة البنيوية. ويبدو أن هناك حلماً إنسانياً يريد أن يوحد بين مختلف الأساطير قام النقاد بالاقتراب منه (وان كان كتاب بروب يقتصر على الحكاية الخارقة الروسية، وكتاب ليفي - شتراوس على أساطير العالم الجديد)، وعلى صعيد الأدب نجد هذه الأسطورية في رواية الخراط بانفتاحها كما نجدها في رواية جيمس جويس **فينيغنز ويك** *Finnegans Wake* بانغلاقها. ويمكننا تلخيص هذه النزعة وانفتاحها على القارىء بالاقتباس التالي من الرواية:

«آلهة القدامى هم قديسو الأمس وأولياء اليوم... حوريس قد يكون اسمه مار جرجس أو سيدنا الحسين...»[٣١].

هذه البساطة في التقديم تختلف عن التعقيد الجويسي الذي يعرفه كل قارىء قرأ أو حاول قراءة **فينيغنز ويك**، فإن كان جويس قد كتب هيروغليفيا عن وحدة الأساطير، فقد قام الخراط بذلك عبر كتابة ديموطيقية.

ولو رجعنا الى الأسطورة المحرِّكة للرواية والسارية في عروقها، أسطورة الصراع البطولي مع التنين لوجدنا أن أول رواية لها أقدم من الاشارات لها في **الكتاب المقدس**[٣٢]، فهي واقعة من وقائع ملحمة غلغامش البابلية، حيث يدخل البطل في صراع مهول مع كائن خرافي باسم خمبابا وينتصر عليه[٣٣]. كما وجدت رواية من هذه الأسطورة عند الإغريق حيث يصارع برسيوس التنين ليخلص

---

(٣٠) المصدر نفسه، ص ٩٦.

(٣١) المصدر نفسه، ص ١٥٩.

(٣٢) يشير الكتاب المقدس الى التنين في «سفر المزامير» وفي «رؤيا يوحنا اللاهوتي»: ﴿على الاسد والصل تطأ، الشبل والثعبان تدوس﴾. انظر: **الكتاب المقدس**، «سفر المزامير،» المزمور ٩١، الآية ١٣. والترجمة العربية تستخدم كلمة «الثعبان» بينما تستخدم الترجمة الانكليزية المجازة كلمة «التنين»: «The Dragon» ﴿Thou shalt tread upon the lion and the adder: The young lion and the dragon shalt thou trample under feet﴾ (Authorized «King James» version), Psalms 191: 13.

انظر ايضاً: **الكتاب المقدس**، «رؤيا يوحنا اللاهوتي،» الاصحاح الثاني عشر، الآيات ٧ - ٩. ﴿وحدثت حرب في السماء. ميخائيل وملائكته حاربوا التنين وحارب التنين وملائكته ولم يقووا فلم يوجد مكانهم بعد ذلك في السماء. فطرح التنين العظيم الحية القديمة المدعو ابليس والشيطان الذي يضل العالم كله طُرح الى الارض وطُرحت معه ملائكته﴾.

(٣٣) انظر: طه باقر، **ملحمة جلجامش** (بغداد: وزارة الاعلام، ١٩٧٥)، ص ٧٥ - ٨٨.

خطيبته أنـدروميدا منـه وينتهي بقتله. أما في الكتـاب المقدس فيُصـور ميخائيـل قاتـلاً للتنين ومنـه انتقلت الصـورة الى مار جـرجس (القديس جـورج). وهذه الاسـطورة معروفـة في الـتراث الشعبي العربي[٣٤] ومنتشرة في الصعيد بصورة خاصة، حيث يطلق على التنين أسـماء منها: إبليس، شيـطان، وحش، ثعبان، عون، مغدور[٣٥]. كما أن التنـين ورد في كتب التراث[٣٦]. وبـذلك يكـون المؤلف قد اختار اسطورة جماهيرية، لها وقعهـا وأثرهـا عند الخـاصة والعـامة، وهي واغلة في القـدم ترجـع الى حضـارة وادي الرافـدين القديمـة، ولا تنقطع حتى يـومنا هـذا، لها مـا يناظـرها في الكتب المقـدسـة وأساطير الآلهة.

وكما أن للوحش أسماء وأشكالاً مختلفة فكذلك للبطل الذي يصارعه. واختيار ميخائيل عوضـاً عن جـرجس اسماً للبـطل له مـا يبرره فنيـا. فميخائيـل ليس قديسـاً فقط بل مـلاكـاً، كـما أن اسمه (ميكال) يرد في القرآن الكريم[٣٧]، كما يرد في الكتاب المقدس. ويرتبط ميكال بالرسول محمد (ص) ايضاً [٣٨]. ولو رجعنا إلى المعنى الأيتمولوجي للاسم في العـبرية فهـو «نظير الله» وهـذا المعنى الخفي يمثل لنا تطلعات البطل ورغبته في تجاوز ذاته وإمكانياته. كل هذه السمات لميخائيل تجعله أشمـل من جرجس أو جورج، وذلك لمكانته عند المسلمين واليهود[٣٩]، مع أنه يقدم باسمه المسيحي ـ العبري، ودلالته القبطية ـ المصرية في الرواية:

«قال لها: هل تعرفين يا حبيبتي أن الملاك ميخائيـل هو شفيعي، وسميّ ومـلاكي الحارس؟ هكـذا قيل لي وأنـا صغير. وقيل لي أيضاً ان مياه النيل لا تفيض أبداً إلا عندما ينزل الملاك ميخائيل، في ليلة عيده، على ارض مصر ويبكي

.....

قال لها: كنت في صغري يصنعون لي الفطير في عيدي، عيد الملاك ميخائيل، كبير الملائكـة، وقائـد جنود السـماء،

---

(٣٤) انظر: فاروق خورشيد، «وحش الخيال الشعبي،» الدوحة، السنة ٥، العـدد ٥٨ (تشرين الاول/ اكتوبـر ١٩٨٠)، ص ٩٣ ـ ٩٨.

(٣٥) ادين بهذه المعلومة للباحثة اليزابيت ويكيت (Elizabeth Wickett) التي قدّمت بحثاً شيقاً عن «مـديحة مـار جرجس» التي قامت بتسجيلها في الاقصر عام ١٩٨٢، وذلك في: المؤتمر الـدولي للسير الشعبيـة العربيـة، ٢، القاهـرة، ٢ ـ ٦ كانون الثاني/ يناير ١٩٨٥.

(٣٦) بالاضافة الى ابيات الحـلاج فهناك مـراجع أخـرى ذكرهـا ماهـر شفيق فريـد وهي: ابن الوردي، خـريدة العجائب؛ ابن وصيف شاه، مختصر العجائب؛ القزويني، عجائب المخلوقات، وابن ايـاس، بدائـع الزهـور في وقائـع الدهور. انظر: فريد، «رواية عظيمة،» ص ٩٤.

(٣٧) ﴿من كان عدوا لله وملائكته ورسله وجبريل وميكال فإن الله عـدو للكافـرين﴾. انظر: القـرآن الكريم، «سورة البقرة،» الآية ٩٨.

(٣٨) يذكره الطبري وابن اثير كأحد الملائكة الذين فتحوا صدر الرسـول محمد (ص) قبـل المعراج، ويـذكره ابن سعـد كمساعـد للمسلمين في وقعة بدر. ويقـال ان اسمه يستخـدم رقية كـما تستخدم اسـماء الصحابـة. للمـزيـد من التفـاصيل انـظر مـادة «Mīkāl» في: *Shorter Encyclopaedia of Islam,* edited on behalf of the Royal Netherlands Academy by H.A.R. Gibb and J.H. Kramers (Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 1953).

(٣٩) للمزيد من التفاصيل عن مكانة ميخائيل في الفكر اليهودي والمسيحي، انظر مادة «Michael» في: Gustav Davidson, *A Dictionary of Angels* (New York: Free Press, 1967).

بسيفه ذي الحدين. وعندما آكل الفطير المنقوش بالكلمات القبطية القديمة، اللامع الوجه بالزيت، أراه، ملاكي وحارسي وشقيقي، بدرعه الفضية، ورمحه الطويل، يهجم، ويقتل كل الأكاذيب وكل الشياطين المتزاحمة في الظلام»[40].

وهذه الصورة لقاتل التنين قد ألهمت كثيراً من الفنانين من العراق القديم ومروراً بالحضارة البيزنطية وعصر النهضة الأوروبية حتى الآن، حيث ما زالت موضوعاً للفنان الشعبي[41]. وصبغت كل حضارة صيغة الصراع بصبغتها الخاصة، ونجد بانتشار الفروسية في أوروبا تصوير البطل المحارب بملابس الفارس المغوار، بالدرع والرمح كما يقول ميخائيل في الرواية، وكما صورته المنمنمات الغوطية. ويبدو أن هذا التصوير الأيقوني للبطل بملامح فارس من فرسان القرون الوسطى، يُقدَّم ويُستحضر في الرواية لكي تتم السخرية منه بالإشارة الى الفارس الذي يقوم بمحاربة أعداء وهميين والذي خلده الأديب الأسباني سرفانتس في رائعته الأدبية، والرواية تشير إليه في أكثر من مكان، رابطة بين البطل ميخائيل والبطل دون كيشوت:

«كانت قد قالت له: يا روحي على دون كيشوت. أحبه، أحب كل شيء فيه. الشيخ الذي لا يريد أن يُسقط رمحاً تركه في يده عصر غابر.

تجمع صوره وتماثيله الخشبية والحديدية والشارات المعدنية البيضاء المنقوشة عليها ملامحه الحادة. وتجمع أيضاً تجسداته، واحلامه المهدورة. سأل نفسه قلقاً: هل أحارب أنا ايضاً طواحين الهواء؟ نعم، العدل مستحيل، الحب مستحيل. فهل يمكن أن أقبل؟ هل يمكن أن أسلم؟»[42].

ونجد أن الموقف من دون كيشوت يتميز بالحنان والسخرية بالود والاستصغار في آن واحد:

«كانت قد قالت له: لا يفتنني أكثر من دون كيشوته، يا حبيبي عليه... ! يتعثر ويتلعثم ويفشل، وأحبه.. ! يخرج بكل جد، وكل سذاجة، لمقاتلة لا شيء.. لا يعرف طول الوقت أنه راحت عليه، وأيامه ولّت. هل تعرف انني من اتباع عقيدة دون كيشوته، وطقوسه الأبدية؟

قالت: لا، ولكن دون كيشوتة، أموت فيه! عندي المخطوطات القديمة، أنا أتعلم الأسبانية لكي اتحدث اليه مباشرة. وأجمع صوره، وتماثيله، بكل تنويعاتها. هل رأيت عندي التمثال الحديدي الصغير، مفرغاً، متطاول الأطراف، روزنامته عجفاء بارزة العظام، والرمح الفارغ ساقطا الى جوارها بلا ثمن ولا جدوى. وجهه المعدني الباهت المصموص في تهدل جاف لا أمل فيه، يا حبيبي عليه!»[43].

وهكذا نرى كيف تثير الرواية الاعجاب والسخرية من البطل في آن واحد باستحضار صيغه البطولية واللابطولية، وقد نجد المتلقي مثلاً متعاطفاً وساخراً من بطل رواية اميل حبيبي الفذة **الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبو النحس المتشائل**[44]، الا أن لسعيد ملامح البطل ـ الضد الذي

---

(٤٠) الخراط، رامة والتنين: رواية، ص ١٦ و١٧.

(٤١) عن تطور العلاقات المكانية في الفن التصويري لهذا الصراع مع التنين، انظر دراسة:
Jean Petitot-Concorda, «Saint George: Remarque sur l'espace pictorial,» dans: *Sémiotique de l'espace*, Bibliothèque Médiations, 185 (Paris: Denoël, Gonthier, 1979), pp. 95-153.

(٤٢) الخراط، رامة والتنين: رواية، ص ١١٣ و ١١٤.

(٤٣) المصدر نفسه، ص ٢٤٦ و٢٤٧.

(٤٤) انظر: سامية محرز، «المفارقة عند جيمز جويس وإميل حبيبي،» **ألف**، العدد ٤ (١٩٨٤)، ص ٣٣ ـ ٥٤.

يصبح بطلاً وهناك تغير انقلابي في شخصيته، ونحن يمكننا ان نشفق عليه ونسخر منه في آن واحد، ولكن مع ميخائيل نقوم بالاعجاب به والسخرية منه في آن واحد وطوال الرواية. وهذا امر تكاد تنفرد به رامة والتنين حيث يتميز رد فعل القارىء بتلازم الضدين، لا بتناوب الضدين.

وهكذا يبدو بوضوح أن استخدام ميخائيل والتنين في الرواية موظف لحفز الذاكرة الأسطورية عند القارىء لتخترق الطبقات الحضارية المختلفة والمتنوعة. ولكن رامة وهي الفتاة أو العذراء أو الأميرة أو الحسناء التي ينقذها البطل في الأسطورة ذات اسم مصاغ، مع أن هناك قرية تحمل اسم رامة كما أن راما، اسم بطل الملحمة الهندية رامايانا، إلا إن هذا التوارد ليس إلا من قبيل الصدفة ولا تعززه دلالات الرواية. فالاسم على الرغم من غرابته التي حيرت النقاد وأعجزتهم عن التفسير، اسم مشتق من الفعل «رام» أي طلب وهو يرد في الرواية حيث تقول رامة «كل شيء على ما يرام اذا ما انتهى على ما يرام»[٤٥]. فرامة هي المراد والمنى من ناحية المعنى، كما يحمل الاسم في بنيته صيغة لاسم امرأة باللغة العربية وهو على وزن هالة وغادة. فرامة مشحونة بالأنوثة دلالةً وشكلاً. كما أننا لو تأملنا الاسم رامة لوجدناه تجنيسا بالقلب لكلمة مرأة أو ما يسمى أحيانا بالجناس التصحيفي «Anagramme»[٤٦]. ويبدو أن الرواية التي تدور حول رامة المرأة المعشوقة بكل اسمائها: «البجعة الساحرة كيريكي العنقاء القطة الأمازونة إيزيس»[٤٧] و«سيرسيه، سيرافينا، سيرينة»[٤٨] اضافة الى اسمها الحركي «فاطمة»[٤٩]، تتحدث في آخر الأمر عن المرأة في كل صورها وتجلياتها وأقنعتها من البدء حتى الآن.

هذه الشخصيات الثلاث: المعشوقة والعاشق والوحش أو الأميرة والفارس والتنين يمكن أن تمثل أشياء مختلفة، فالتنين يمكن أن يكون رمز الشر أو الفوضى أو الموت أو السلطة أو الأب أو الآخر أو العدو أو القوى الجهنمية. وبناء على هذا تصبح الأسطورة صراع التغلب على الحاجز من أجل التحقّق والتوحد والتكامل، ومن هذا المنطلق نرى أن أسطورة إيزيس وأوزيريس تعكس الهموم نفسها، فإيزيس تحاول التغلب على التفتت والتشتت بحثاً عن التحقق والتوحد والتكامل. وبهذا تصبح أسطورة ايزيس وصراعها مع قوى الفوضى الوجه الآخر لأسطورة الصراع مع التنين. ففي أسطورة ايزيس لا تتمثل القوة الهدامة في كائن بل في حالة ويمكننا بناء على هذا أن نطلق على اسطورة إيزيس وأوزيريس الصيغة الأنثوية وأسطورة الفارس والتنين الصيغة الذكورية، لصراع واحد.

وهنا تكمن فلسفة هذه الرواية فالأساطير كلها واحدة، والقهر مهما تعددت اسبابه واحد،

---

(٤٥) الخراط، رامة والتنين: رواية، ص ٢٩١.

(٤٦) انظر كتابات دي سوسير عن أهمية الجناس التصحيفي في الأدب:

Jean Starobinski, *Les Mots sous les mots: Les Anagrammes de Ferdinand de Saussure* (Paris: Gallimard, 1971).

(٤٧) الخراط، رامة والتنين: رواية، ص ٢٩٩.

(٤٨) المصدر نفسه، ص ٥٠.

(٤٩) المصدر نفسه، ص ١٧١.

والصراع مهما تنوعت أساليبه واحد، والحبيبة مهما تكاثرت أسماؤها واحدة، فليس هناك الا تنويعات على محور واحد، وصياغات لجوهر واحد: وهذا الصراع المستمر ليس إلا نضال الانسان فكرياً ووجدانياً وسياسياً... الخ:

«... كل الآلهة والأنظمة، كل السباع والفرائس، كل الأبطال والمطارح، كل الأزمنة والأقنعة، كل الضحايا والمسوخ، القائمة لا تنتهي ولم تنته. والتنين واحد غير مقتول ورمح الملاك ميخائيل مثلوم ولكنه ما زال مشرعا بين النجوم»[٥٠].

ثانياً: الواقعية الحسية

تتميز رواية رامة والتنين على الرغم من تضافر وتشابك الاساطير فيها بالواقعية، بمعنى أننا عندما نقرأها نحس بالرواية تقدم لنا - أدبياً - نسيجاً من المألوف بتفاصيله وجزئياته. ومفهوم الواقعية مفهوم مطاطي، ففي كتاب ايريك اورباخ الشهير المحاكاة: **تصوير الواقع في الأدب الغربي** (عام ١٩٥٣)، نماذج أدبية متباينة بدءاً بأعمال هومير وانتهاء بأعمال فرجينيا ولف ومروراً بدانتي وبوكاتشيو وشكسبير ورابليه وسرفانتس ومونتين... الخ. كما أن الناقد الماركسي جورج لوكاتش، استخدم المصطلح بشكل جعله يشمل اعمال الأديب الألماني هوفمان بما فيها من خوارق، وأعمال الأديب التشيكي كافكا بما فيها من اللامعقول ووضعهما تحت يافطة الواقعية[٥١].

ميز لوكاتش بين نوعين من الواقعية: الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية، وقد أطلق مصطلح الواقعية النقدية على الواقعية البرجوازية ذات البعد التقدمي، أما الواقعية الاشتراكية فهي الواقعية التي تصور الصراع الطبقي ذا الأبعاد الماركسية محركاً أساسياً للتاريخ وللعلاقات[٥٢]. كما أن إيان واط يقدم في كتابه نشأة الرواية فصلا بعنوان «الواقعية والشكل الروائي» يناقش فيه أعمال أدباء بريطانيين من القرن الثامن عشر: دانييل ديفو، صاموئيل ريتشارد سن وهنري فيلدينغ، مع أن المدرسة الواقعية ترتبط ذهنياً بأدباء القرن التاسع عشر: كهونوريه دي بلزاك وجورج إليوت وغيرهما[٥٣]. بينما يختار ليو بيرساني في مقال بعنوان «الواقعية والخوف من الرغبة» أمثلته من القرن التاسع عشر: ستاندال وليو تولستوي وهنري جيمس[٥٤]. أما رولان بارت فيعرّف الواقعية على أنها أسلوب أدبي مؤسس على مواضعات فنية وتقنية تعطي انطباعاً للقارىء بأنها تقدم شريحة من

---

(٥٠) المصدر نفسه، ص ٢٥٣.

(٥١) انظر: Georg Lukacs, *Realism in Our Time* (New York: Harper and Row, 1971), pp. 47-92.

(٥٢) المصدر نفسه، ص ٩٣ - ١٣٥.

(٥٣) Ian P. Watt, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding* (London: Chatto and Windus, 1957), pp. 9-37.

(٥٤) انظر: Leo Bersani, «Le Réalisme et la peur du désir,» dans: *Littérature et réalité* (Paris: Seuil, 1982), pp. 47-80.

الواقع[٥٥]. وقد أيد الناقد مايكل ريفاتير ـ ضمنياً ـ بارت بدراسته عن الشعر والواقع المرجعي[٥٦].

كما جمع الناقد عبد المحسن طه بدر بين تولستوي ودوستويفسكي وغوركي كأدباء واقعيين في فصل بعنوان «الأديب والواقع» من كتابه الروائي والأرض[٥٧] مما يدل على أن الواقعية تشمل أكثر من نمط واحد من الكتابة والرؤية. وقد فصّل الناقد عبد المنعم تليمة علاقة الواقع بالفن كما يلي:

«.. إن الواقع يبدو في الفن أكثر غنى من حقيقته الواقعة، لأن الفن لا يقف عند الواقع في معطياته الخارجية المباشرة، إنما يتخطى هذه المعطيات إلى إدراك جديد لها، فيبدو الواقع في صورة جديدة له: صورته الفنية»[٥٨].

ويبدو أن الواقعية كمصطلح أدبي لم تستنفد، فقد أطلق مصطلح الواقعية السحرية أو الواقعية الخيالية على أدب أمريكا اللاتينية المعاصر كأعمال بورخيس وغارسيا ماركيز وغيرهما، التي تجمع بين عناصر واقعية وعناصر سريالية. وقياساً على هذا يمكننا ان نطلق على واقعية رامة والتنين الواقعية الحسية[٥٩]. ففيها نقع على وقائع تكاد تكون سجلاً سياسياً: فيها حرب السويس والنضال المصاحب له كما ترويه رامة في الفصل الثامن «الأمازونة على الرمال البيضاء»[٦٠]، وهناك التظاهرات التي تجري في وسط القاهرة كما يصفها ميخائيل في الفصل الخامس «شرخ في الرخام القديم»[٦١]، وهناك أهوال الحرب الأهلية في لبنان كما يرويها فلسطيني قادم من بيروت في الفصل الحادي عشر «عمود دقلديانوس»[٦٢]. كما أن الرواية تنقلنا من مدن معروفة إلى أحياء مألوفة، فنحن تارة في الفيوم وتارة في القاهرة أو الاسكندرية، عند سيدنا الحسين وعلى كوبري امبابة وفي شارع سعد زغلول. واضافة الى هذا «الواقع» السياسي والمكاني الذي يشكل أرضية للعمل الأدبي فهناك وصف للجلسات والمحادثات التي تجرى، لكل منها خصوصيته المقنعة. فالنقاش المتعثر بين ميخائيل ورامة والفنلندي في فندق في روما في الفصل السابع «ايزيس في ارض غريبة»[٦٣]، والاستقبال الريفي بعفويته ودفئه

---

(٥٥) Roland Barthes, «L'Effet du réel,» dans: *Littérature et réalité,* pp. 81-90.

(٥٦) انظر: Michael Riffaterre, «Système d'un genre descriptif,» *Poétique,* vol. 9 (1972), pp. 15-30, and Michael Riffaterre, «L'Illusion référentielle,» dans: *Littérature et réalité,* pp. 91-118.

(٥٧) عبد المحسن طه بدر، **الروائي والأرض**، ط ٢ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٩)، ص ٤٣.

(٥٨) عبد المنعم تليمة، **مقدمة في نظرية الادب**، ط ٢ (بيروت: دار العودة، ١٩٧٩)، ص ٢١٠.

(٥٩) استخدم الناقد بدر الديب هذا التعبير في: «ندوة مع النقاد حول رامة والتنين،» ص٢٥٩. وأشار خاطئاً إلى انها مأخوذة من نص الرواية فهو يقول: «الرواية فيها «واقعية حسية صريحة مباشرة»... وليس فيها شاعرية ولا شبقية ولا دغدغة للأوهام ولا ايحاءات أخرى...» أمّا النص الأصلي في الرواية فيقول: «جسمها [أي جسم رامة] واقعة يومية حسية صريحة مباشرة ليس فيها شاعرية ولا شبقية ولا دغدغة للأوهام ولا إيحاءات أخرى...» انظر: الخراط، **رامة والتنين: رواية**، ص ٩١. وتبدو لي هذه الزلة السعيدة التي تستبدل جسد المرأة بجسد الرواية دليلاً قاطعاً على حسيتها.

(٦٠) الخراط، المصدر نفسه، ص ١٧١ ـ ١٩٠.

(٦١) المصدر نفسه، ص ١٠١ ـ ١٢٣.

(٦٢) المصدر نفسه، ص ٢٣٣ ـ ٢٥٦.

(٦٣) المصدر نفسه، ص ١٤٩ ـ ١٦٩.

حينما تبيت رامة عند عم فانوس في إدفو في الفصل الثالث عشر «الموت والذبابة»[٦٤]، وحميمّية التواصل في مناجاة الحبيبين وعتابهما، كل هذا يقربنا لا من زمان الواقع ومكانه فقط بل من لغته ايضاً. وهناك تصوير رائع لشخصيات ثانوية في الرواية وللجو العام مما يجعلنا نستحضر جلسات مشابهة:

« . . وكانت سلوى الصغيرة المدورة كالبطة شقية ومرحة ومتهدجة القلب، بعد الحكاية، فغنت أغنية القدس لفيروز بصوت خفيض وحار وشبقي، ونورا بوجهها الطويل وشعرها الفاتح المنسدل منطلقة بلهجة أهل البلد وقد نسيت، لحظة، نبرات صوتها المدرب على الرقة والتهذيب، تروي نكتة بعد نكتة فيها لمحة من البذاءة والجرأة بالقدر المناسب تماما، دون إسفاف يجرح أو تحفظ يُضيّق على الأنفاس، وألقى سامح أغاني الشيخ إمام وقال إنه سمعها وحفظها في اسرائيل، وتحدث عبد الجليل عن النميري وعبد الخالق محجوب وعبد الشفيع، وقد سكر تماما والواضح أنه لم يزر الخرطوم منذ كان صبياً في الابتدائية، وتكلم محمود عن المكائد التي تدور في كواليس الأمم المتحدة وفساد السياسيين فيها »[٦٥].

وهذا لا يعني أن الرواية تلتزم بالمألوف والعادي واليومي في كل مسارها، فهناك في الفصل الأول جريمة طقوسية تتمثل في قتل البجعة، كما أن تداعيات ميخائيل ومونولوغه الداخلي مصاغة صياغة شعرية تبعدها عن عفوية تيار الوعي. إلا أن الواقعية كما سبق أن قلنا لا تقدم الواقع الخام، بل تقدم لنا صورة من هذا الواقع تجعلنا نشعر أننا داخلين في سديمه. فهي تقدم لنا همـوم الإنسان، طموحه وحبوطه، إنجازه وعجزه كما تتعين في مصر السبعينات. ولكن ما يميز هذه الهموم التي كتب عنها أدباء آخرون هو الوصف الحسي لها. وقد قدّم لنا الأدب المصري نماذج متميزة من التعامل مع الواقع، فقد كتب جمال الغيطاني عن مصر موظفاً التناص، كما كتب يوسف القعيد عن الهموم المصرية مستخدماً الوثائق الإخبارية. اما إدوار الخراط فقد اختار أن يصف تفاصيل هذا الواقع وصفاً حسياً مشحوناً بحرارة التماسّ المباشر، مما يجعلنا نشعر وكأننا نرى اليومي والمألوف في ضوء جديد[٦٦]. ولنأخذ وصف بحيرة قارون في الفصل الأول:

« . . . ولأول مرة نذهب الى الشرفة فنفتحها على هواء البحيرة الملحي ومائها الساكن بفضيّته المتوهجة التي تلمع مثل رقائق الصلب الداكنة. والرائحة الحرّيفة يهب بها هواء الظهر الساخن، وصرخة نورس وحيدة في قلب الفراغ، حارة وعذبة كجرح سكين في جسد طري، وهي تنقض من علٍ، وترتفع»[٦٧].

ففي هذه الفقرة نجد المؤلف موظِّفا حاسة الذوق (ملحي) والنظر (فضية) والشم (رائحة حرّيفة) واللمس (الساخن) والصوت (صرخة)؛ ففي هذا الوصف لا يمكن استيعاب البحيرة إلا بتعبئة الحواس الخمس، ولكن أكثر ما في هذه الفقرة حسية ليست هذه الإشارات الحسية، بل

---

(٦٤) المصدر نفسه، ص ٢٧٩ ـ ٣٠١.

(٦٥) المصدر نفسه، ص ٢٧٢.

(٦٦) انظر المقال التالي الذي يوضح أهمية وصف المألوف لغرض ملاحظته وادارته حسياً: فيكتور شكلوفسكي، «الفن باعتباره تكنيكاً،» ترجمة عباس التونسي، الف، العدد ٢ (١٩٨٢)، ص ٧٠ ـ ٨٩.

(٦٧) الخراط، المصدر نفسه، ص ٢٥.

إضفاء كيان حسي على عدم يفتقد مقومات الحسية كليةً وهو الفراغ، فبتجسيد الفراغ عبر استعارة «قلب الفراغ»، مما ينطوي ـ ضمنياً ـ على ان للفراغ جسداً ولهذا الجسد مركز وقلب، يقلب المؤلف ما هو تجريدي الى حسي وليوثق حسية هذا العدم فهو يستخدم تشبيهاً آخر، فصرخة النورس في الفراغ كجرح سكين في الجسد حرارة وعذوبة. وهنا نجد في حدي التشبيه مطابقة بين الفراغ والجسد. ونجد شيئاً آخر: نجد الربط بين الصرخة (عالم الصوت) مرتبطة بالجرح (عالم اللمس) عبر الحرارة والعذوبة (عالم الذوق واللمس). وهكذا نجد شبكة متداخلة من العلاقات السيميوطيقية على مستويات حسية متعددة.

اما الجسد نفسه، جسد الحبيبة، فيوصف في الرواية وصفاً حسياً يصل إلى الغنائية الشبقية والسكر الصوفي:

«صدرك الصافي، العذريّ، باستدارته التي تفوق عذوبتها كل نشوة، دافئاً وخمرياً وناعماً، وانفاسك المتلاحقة الحارة لها طعم الرحيق الحلو، وهذا الثمل الخفيف الذي تفقد فيه كل الأشياء ثقلها يقودنا مرة أخرى الى أولى خطواتنا نحو سماوات رقراقة تضيئها شمس عينيك؛ ثم ننقضّ كالجوارح الى الأغوار المبتلة بندى الحب، تنبت فيها ازهار ضارية، في وحشة أدغال تفور بكثافة الخصب والايناع الشرس»[٦٨].

وفي هذه الفقرة نجد الوصف الحسي لصدر الحبيبة فهو ناعم (ملمساً) ودافىء (ملمساً ومذاقاً) وخمري (لوناً وطعماً ومجازاً)، وهكذا نجد في هذه النعوت تلاحماً بين الحواس (اللمس والذوق والنظر)، كما نجد فيها إشارة إلى أثر هذا الصدر على عاشقه في كلمة «خمرياً»، التي ترتبط ذهنيا بفعل الخمر بشاربه. ولا يوصف الصدر فقط ـ إجمالاً ـ عبر نعوت حسية، بل يوصف شكله أيضاً عبر نعت حسي. فالعذوبة ليست عذوبة الصدر ملمساً ومذاقاً . . . الخ؛ بل هي عذوبة شكله واستدارته. وهي ليست عذوبة يمكن تحديدها أو مقارنتها بغيرها، بل هي عذوبة معجِّزة، تفوق وتتجاوز كل عذوبة اخرى «باستدارته التي تفوق عذوبتها كل نشوة». وارتباط النشوة بالخمر كارتباط الصفاء بالعذوبة في اللغة وقد وظّفهما المؤلف للانتقال من نعت الى آخر، وبعدها لا يبقى إلا السكر الذي يقابلنا في تعبير «الثمل الخفيف» الذي يقود الى «سماوات رقراقة» (سمو عشقهما) وإلى «الأغوار المبتلة» (شبقية عشقهما). والتقابل والتعايش بين عنف الاشتهاء الجسدي ورقة الحب الروحي واضحة في هذه الفقرة. ومما لا شك فيه أن كلمات مثل «نشوة» و«الثمل» و«سماوات» تثير تداعيات صوفية كونها متواردة في معجم العشق الالهي[٦٩].

وعلى الرغم من أننا نقع في الرواية على أوصاف نابضة ومسهبة وغرافيّة (Graphic) للتوحد الجسدي مع الحبيبة، إلا ان الرواية أبعد ما تكون عن الإباحية، ولا يمكن اعتبارها رواية

(٦٨) المصدر نفسه، ص ٢٥.

(٦٩) انظر المقال التالي الذي يوضح كيف تم توظيف المجال السيمانطيقي للخمر في الشعر القديم ليصبح رمزاً صوفياً: محمد بريري، «رمز الخمر في الشعر القديم،» الف، العدد ٥ (١٩٨٥)، ص ٧٣ ـ ٩٨.

بورنوغرافية(٧٠). ولأستشهد بمشهد من مشاهد الوصل الجسدي حيث يتم التوحد بين العاشقين في منتصف مقطع تطغى على اوله نبرة الحنان وعلى آخره صور التضحية، بحيث أن الفعل الجنسي يفقد قيمته الغريزية ودلالاته المبتذلة ليصبح موحدا لعاطفة الحنو ورغبة التضحية:

«رامة.. أريد أن أضع ذارعيّ، كلتيهما، على كتفيك، أن أحيط بهما عنقك. الحنان الذي لك في قلبي يملأ العالم أريد أن تحملك موجته الرقيقة الساكنة التي يغرق فيها كل شيء. أريد أن أنحني فأقبّل وجنتك الناعمة، أن أضم إلى صدري وجهك الباكي، أن ترتاحي لحظة بين ذراعيّ وأن أمحو الألم عن ابتسامتك الجريحة، أريد أن تجدي معي الأمن من حيرتك وبحثك، فلا تعود هناك أسئلة، يا حبيبتي. عظام الوجه المسفوحة تحت شمس الصمت تحلم، حلم اليأس، أن تتمرغ على نعومة وجنتك. الذاراعان المتلويتان على فراغ الضلوع المشدودة العطشى إلى لدونة نهديك تطلبانك، والعمود الصلب المتوتر بإرادة أن يغوص في عتمة الدفء المخضلّ المرتعش. أمواج الحنو والوجد الثقيلة ترتطم مياهها الحالكة السواد بالصخر، وتمتلىء وتتضخم محبوسة تفيض وتتخبط في حفرة الظلام المسدود، شفتاي طال بها الجفاف، يشق فيهما الملح خطوطه، والشوق المحرق إلى ندى شفتيك وعسل لسانك. عيناي تريان رؤيا، لم تحدث أبداً، لن تحدث أبداً، مثل سبحات الهذيان: في عينيك أنهما تقبلاني بلا تساؤل، بلا استطلاع ولا استغراب، بلا رفض ولا جمود، بلا يأس. رؤيا ليست من هذا العالم، انّ في عينيك لي الحب والمعرفة. وشفتاي عندئذ تعتصران العنب المتوتر الذي ينبض مليئاً بعصارته من نبيذ الجسد المخبوء. وجهي يلتصق بضغط رقيق متطلب في العجين الناعم، أعمدة المجد المستلقية على التربة السمراء، تحت اصابعي الممدودة التي تحتوي العالم كله. وعيناي مغمضتان، مدفونتين في القباب المستديرة اللدنة. انشق رائحة الخصوبة الأولية، وأعرف بطرف لسان مكهرب طعم مذاقها الحرّيف العذب معا ووجهي في دغلات النباتات المبتلة بمياه النهر، يهاجمني عطرها الوحشي. شفتاي لهما حياة بدائية في غابات الجسد تستطلع وتتراجع وتهجم وتقضم وتمتص المياه الدسمة، تحف بها خشونة العشب الندي، وتصرخ استجابة لصرخات هاربة في نشوة المطاردة والتشبث بالحياة. ثم يأتي التوتر الذي لا يحتمل والدفعة النهائية نحو الغياب الأخير والطعنة في جرح العالم الطريّ المفتوح الذي يريد أن يموت، ورقصة التضحية الأخيرة، حيث لم تعد هناك مطاردة ولا طريدة، لم يعد قربان ولا ضحية، بل اشتعال الوهج الباهر وسط الموسيقى الساطعة من التحقق واليقين وانفجار الكون وانبثاق شلالات النجوم وتدهور الشموس المحترقة في قلب ظلام السماء. وأنا أقبّل العنق المجزوز، بشفتين راضيتين ومؤلمتين، وأضم بين يدي الرأس المذبوح، يتقطر من فمي الخمر والدم معا، وأمسح شفتيّ في غدائر الأغصان المهتزة المتهدلة بشعرها الساقط على عينيّ»(٧١).

وما يصح على هذا المشهد، يصح على غيره من مشاهد الاقتراب والوصل والتوحد. وكثيراً ما نجد تكثيفاً حسياً وممارسة شبقية مختلطة بتساؤلات كونية ومحفزة لأسئلة فلسفية، كما يلي:

«يا حبيبتي ما الذي يفصل بيننا، مع ذلك؟ ما الهوة الفاغرة بين جسدينا الملتصقين في عَرَق شهوة الفجر الأولى؟ ما الغربة الضاربة في عَظْم العناق؟ بينما صدرك مدفون مضغوط في حضني، فخذاك ملتفتان بساقي، عيناك تحت

---

(٧٠) إن مصطلح «بورنوغرافي» مكون من مقطعين أحدهما يعني العهر «بورنو» والثاني يعني كتابة «غرافي»، بالاغريقية. والرواية تصور لنا علاقة عشق لا علاقة عهر، أو ما سماه اليونانيون «eros» ولهذا من الأصح القول بأن الرواية إيروغرافية وليس بورنوغرافية. انظر أيضاً حول الموضوع للناقد الماركسي ستيفان مورفسكي:
Stephan Morawski, *Inquiries into the Fundamentals of Aesthetics* (Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1974), chap 2: «Art and Obscenity,» pp. 362-392.

(٧١) الخراط، رامة والتنين: رواية، ص ٧٢ و٧٣.

جفنيها المدورين حَجَران لامعان لا يذوبان أبداً، تسيل على صفحتها مياه الرغبة وطلب اللذة. أجسادنا أحجار ندية سخنة لا تندمج، منفصلة حتى في تماسها الوثيق.

في مركز هذا الكون، في القلب المتنفض الذي يميد، في نقطة ما على المحور النابض الدفين، هناك عين متيقظة أبداً، موحشة، متقدة بنار صلبة، نداؤها لا تأتيه إجابة. ليس الموت الذي يفصل بيننا، أنت لا تموتين أبداً. وليس الحب. أنت دائماً تحبين. وأنت ما أحب. أهي اللذة؟ سيف خبيث يقطر بالدم والمني واللبن المتخثر الرائحة. يقطع ما بيننا. لسانك الممتلىء يلعق حدّه الباتر المحرق، وصرختك المكتومة أنين من المتعة والتحقق والألم. لساني جلدة جافة تحترق، وتتقبض كالرقّ القديم، وتسقط. فلا أجد الكلمة المحيية بعد أن أموت في طعنة المتعة وجسمي كله تلفحه رياح مصوّحة.

كانت رعشتها الأخيرة موجة تصل من بعيد، وترقرق قلبه أيضاً ثم جمد. وابتسامتها غائبة وسعيدة ومكتفية، بين نوم وآخر»[٧٢].

وقد لخص صبري حافظ ببصيرته النقدية دور الشبقية في الرواية قائلاً:

«. . فيها محاولة لاعلاء المواجهات العضوية والجسدية إلى مستوى الشعر وإلى مستوى التصوف وإلى مستوى الفلسفة»[٧٣].

ومن أشكال الواقعية الحسية في الرواية التفصيل الحسي لتظاهرة سياسية، حيث تُصوَّر المدينة بشكل جسد، نسمع فيه الانفجارات الصغيرة ونشتمّ جلد الأحذية الغليظة ونرى لمعان خوذات الشرطة:

«. . جسم المدينة تنفصل عنه تجمعات حائرة مزعزعة القلب تنتظر وتتطلع في فضول قلق مكتوم الفوران. عيون كابية منتفخة من نوم سيىء تلمع تحت غشاوتها أحلام وتمردات غير مفسّرة، في الوجوه المكدودة الضاوية التي تقابل الشمس الشتوية بهمومها الداخلية. والشمس عين مفتوحة، غير محرقة، لا تستجيب. نظرتها ثابتة. والخوذات المعدنية المطفأة اللون تلمع في الشمس والصفوف الصفراء المضطربة السيئة الهندام تسقط من عربات الشحن بصدمات مكتومة على أقدام نحيلة مدعومة بجلد الأحذية الغليظ الجديد الذي تفوح رائحته. صرخة أمر واحدة وضئيلة مقطوعة: «ارجع. . ارجع» عجلات المطاط الضخمة تدور ثم تقف عالية. في دسامتها السوداء تصميم بهيمي. سحابات بيضاء من انفجارات صغيرة الصوت تنطلق من أمامها التجمعات مشتتة بذعر غير محكوم. حوافر الخيل تغوص في الأسفلت الطري. . . »[٧٤].

وليست المسألة وصفاً حسياً لواقعة، بل في هذا الوصف تلميح إلى أن القمع وإن كان قادراً على سحق الجماهير، إلاّ أن بذوراً ما تبقى لتجدد الصراع. ويستمر وصف التظاهرة صفحات عدة أكتفي بالرجوع إلى آخرها، حيث يرجع فيها ميخائيل لوصف الخيول:

«. . . حوافر الخيل تصطفق على البازلت الأسود بإيقاع له أصداء متكررة في الشارع الذي خلا من زحمة

---

(٧٢) المصدر نفسه، ص ١٠٢ و١٠٣.

(٧٣) انظر: «ندوة مع النقاد حول رامة والتنين،» ص ٢٨٧.

(٧٤) الخراط، المصدر نفسه، ص ١١٩.

السيارات وضجيجها المألوف. تتكوّن في الجسم الذي يمور عقداً جديدة صلبة عنيدة ما تلبث أن تسيل وتذوب في غيامات الغاز المسيل للدموع. أمام الصفوف الرفيعة بدروعها وعصيّها وخوذاتها، عقد صغيرة أخرى سرعان ما تتكوّن وتتضخم رويداً وتمتلىء بصيحات كأنها انفجارات مرض موجع قديم. تدفقات مياه عكرة محبوسة تحت القهر والمعاناة وآلام كل يوم التي لا تفسير ولا حلّ لها. نباح الرشاشات الذي يبدو لا أهمية له يترك أمامه أجساماً صغيرة تسقط فجأة كأنها أكوام قليلة الشأن من الحزن والهدوم الفقيرة تنقلها الأيدي بسرعة إلى الرصيف في انتظار رحمة قد تجيء أو لا تجيء. أعشاب رفيعة القامة تنحني تحت الضربة وتسقط. أزهار العشب التي لا تتفتح إلّا سحابة يوم ثم تنقصف. هل تترك وراءها البذور المتجددة؟ أزهار النار والمرارة التي سرعان ما تنطفىء»(٧٥).

ويجدر بنا أن نضيف أن الأسلوبية الحسية في الرواية تشكل ظاهرة سارية ولا تنحصر على بعض المشاهد.

ثالثاً: الحداثة الملحمية

تتميز الرواية الحديثة، من منطلق الحبكة، بتمردها على نسق السرد التقريري، ومن منطلق الشخصية بتقديمها البطل ـ الضد. وقد تعرضنا لمسألة البطل الروائي في رامة والتنين، وكيف أنه يجمع بين البطولة واللابطولة. والآن لنتطرق إلى بنية التسلسل الروائي كاشفين عن أوجه الحداثة فيها. ليس للرواية الحديثة شكل أو قالب واحد، فإن تميزت بسمة ما فهي سمة غياب التسلسل التقليدي، وأكثر الروايات تقوم بانتهاك بنية التتابع السردي أو تخفيه متأثرة ببنية الحلم أو الذاكرة. فمن أعمال كافكا إلى أعمال بروست ومروراً بأعمال جويس نجد هاتين الصيغتين: الحلم والذاكرة طاغيتان. كما أننا نجدهما في أعمال محمود المسعدي(٧٦).

ونقع في رامة التنين على رؤى متعددة: أحلام منام وأحلام يقظة، مونولوغات داخلية وخيالات فانتازمية. ولكن البنية السردية ليست بنية حلم بلامعقوليته، بل بنية تذكّر، حيث يسترجع الإنسان أحداثاً مضت بحميميّة يفتقدها الحاضر، جامعاً بينها بانتقائية، مستطرداً بمزاجية، وفي كل هذا رافضاً الالتزام بتسلسل زماني أو تحديد مكاني. فبينما نجد في الحلم خلطاً لاواعياً، نجد في التذكر خلطاً واعياً. فالحلم قناع لرغبات مكبوتة، والذاكرة تكرير لرغبات مُحرَّرة وهي نسق من أنساق البوح.

يقول ميخائيل في آخر فقرة من الرواية:

«أما أنا، فهأنذا أسلم نفسي لآخر ما عندي ـ وبقدر ما أعرف، آخر ما يوجد ـ أنني أواجه الألم المتصل، حتى اليوم الأخير، من غير درع، من غير تغطية، من غير تبرير»(٧٧).

---

(٧٥) المصدر نفسه، ص ١٢٠ ـ ١٢١.

(٧٦) انظر لمحمود المسعدي: **مولد النسيان** (تونس: الدار التونسية للنشر، [د. ت.])، و**حدّث ابو هريرة قال...** (تونس: الدار التونسية للنشر، ١٩٧٣).

(٧٧) الخراط، **رامة والتنين: رواية**، ص ٣٢٨.

وهذا لا يعني أن الذاكرة لا تضيف ولا تطرح، بل يعني أنها تضيف وتطرح إرادياً، وإن كانت في آخر الأمر لا تميز بين ما كان وما لم يكن، أو كما تقول الرواية:

«... لا يعرف الآن ماذا قالت له وما لم تقل، ولا يعرف ما الذي حدث، وما خيل إليه أنه حدث. هل هو فعل التذكّر ينتشل هذا المشهد من غيابات النسيان، أم هو وهم ينتزعه انتزاعاً من مخالب الواقع؟»(٧٨).

فالذاكرة مزيج عجيب من الواقع والوهم، من العقل والحلم أو كما يستطرد ميخائيل قائلاً لنفسه:

«... ليست معرفة هذه المنطقة الغريبة، حيث يختلط العقل والحلم، بالشيء المريح»(٧٩).

ومع أن آليات الحلم وقواعده قد دُرست وحُللت وقُننت، إلاّ أن آليات الذاكرة ومنطقها لم تنل حظها من الدراسة والتحقيق. ويبدو لي أن انسياب الذاكرة في رامة التنين لا يتعين عبر الزمان والمكان، أي عبر متى وأين، بل عبر كيف ولماذا. فالذاكرة تؤرِّخ نوعياً لا كمياً؛ تهتم بنوع الحدث لا بمكانه، تبحث عن دلالته لا عن وقته. والذاكرة تجمع بين «الموضوعية» و«الذاتية»، بين «التاريخ» و«الأدب»، بين «ما كان» و«ما لم يكن». تُرجعنا هنا بنية الذاكرة في الرواية مرة أخرى إلى تلازم الأضداد.

يبدو لي أن رامة التنين مخطَّطة على أساس لا يسمح فيها بإعادة ترتيب الأحداث زمنياً ومكانياً أي أنها ليست رواية تقليدية ولكن مُقنِّعة، يمكن إعادة تقديمها بالتسلسل التتابعي. فالارتدادات (Flashbacks) في الرواية ليست استطرادات استرجاعية على محور سياقي (Syntagmatic axis) بل هي حلقات سردية على محور استبدالي (Paradigmatic axis). وفي انتفاء المعمارية من هذا العمل الروائي غرض فني، فالتذكر انتقائي وتعسفي بطبيعته، يهتم بالكيف لا بالكم، بالأثر لا بالمقدار، ولهذا فإرساء الأحداث زمنياً وجغرافياً أمر عبثي، بمعنى أننا لو حاولنا أن نحدد مسار رامة وميخائيل وانتقالهما بين الفيوم والقاهرة والاسكندرية وروما.. الخ، لاستحال ذلك، بينما يمكننا أن نحدد بالدقائق مسار ليوبولد بلوم في عوليس، ويمكننا رسم خارطة للأحياء التي عبرها في مدينته دبلن. وهذا ما يستحيل فعله مع ميخائيل، لسبب بسيط. فهذه الترجمة إن أمكنت ليست إلاّ خيانة للأصل. تحويل هذا العمل الروائي من أرضيّته (الذاكرة) الى أرضية أخرى (الإنباء) إنما هو مسخ لفنيته. فكما أن الشعر يمسخ عندما نقوم بإعادة صياغته نثرياً، على سبيل التوضيح، فكذلك هذه الرواية - عندما نقوم بإعادة سبكها لكي ما نقدم تسلسل الأحداث، فإننا نكون قد شوّهناها، فليس غريباً أن تقاوم الرواية هذا التشويه بتشكيل يعيق إعادة سبكها في قالب تقليدي.

كيف يتم الانتقال إذن من فصل إلى آخر؟ هل هو انتقال اعتباطي أم محكوم بسياق وإن لم يكن سياق التتابع الكرونولوجي؟ حِسّي واجتهادي يدفعانني إلى القول إن الرواية مكتوبة في شكل

---

(٧٨) المصدر نفسه، ص ٢٣٩.

(٧٩) المصدر نفسه، ص ٢٤٠.

يسمح أولاً بقراءة كل فصل على حدة، كما يمكن قراءتها مع بعضها، كما ورد ترتيبها في الرواية أو كما يحلو للقارىء أن يرتبها (وقد أنجز الشعراء المستقبليون قصائد من هذا النوع) فهي متتاليات وحلقات متداخلة ويمكننا أن نبدأ بأي فصل في قراءتها ولكن لا بد أن ننتهي بالفصل الأخير[٨٠]. المهم في الرواية ليس التعاقب بل التبلور. فكل فصل يقدم وجهاً جديداً من أوجه العلاقة المحورية في الرواية معمقاً إدراكنا لهذه العلاقة. لهذا لن نجد صعوبة في القول إن الرواية لا تنتهي بل تتوقف. ولن نتعجب عندما نقرأ فصولاً لواحق ترجع إلى هذه العلاقة، كما فعل المؤلف، بعد انتهائه من الرواية[٨١]. وهذا لا يعني أن ليس في العلاقة المحورية من أولٍ أو آخِر، بل يعني أن في استرجاع العلاقة ليس من أول يسبق الآخر. كما أن هذا لا يعني أن كل فصل منفصم عن الآخر،

(٨٠) يجدر بي ان اذكر في هذا السياق ان الناقد بدر الديب يرى شيئاً آخر. فهو يصوّر تركيبة الرواية بـ «ألبوم» مكوّن من سبع اسطوانات ولكل اسطوانة وجهان حيث تتوالى الفصول الأربعة عشر توالياً ضرورياً وحتمياً، ويرى ان كل فصل يعدّ لفظاً وقيمةً للفصل اللاحق. انظر: «ندوة مع النقاد حول رامة والتنين،» ص ٢٥٧، ٢٧٩ و٢٨١. ومع احترامي لبصيرة بدر الديب، فهو لم يوضح أو يحلل وإنما قدّم لنا صورة موسيقية مجازية لتركيبة الكتاب وفرضية انتقالية مُغرية. ومما لا شك فيه أن هناك موتيفات تتكرر ونسمع صداها في أكثر من فصل ولكن هذا لا يعني أن النسق التتابعي للفصول حتمي. وقد حاولت أن أختبر هذا النسق المفترض عند بدر الديب في: ١) مستويات الخطاب (الأفعال، الأقوال، الخواطر). ٢) مستويات الموضوع (الثيمات، الموتيفات، عناوين الفصول). ٣) مستويات الأسلوب (السرد، الوصف، الجناس). فلم أجد خيطاً يربط بنسق معين وضروري بين الفصول الأربعة عشر على اي مستوى من المستويات المذكورة. وقد قال بدر الديب نفسه عند حديثه عن أسلوبية الرواية» . . . أما عند إدوار. . . فلا تتلاحق الأشياء، إنما تتواجد في معيّة». انظر: «ندوة مع النقاد حول رامة والتنين،» ص ٢٨٣، وأرجح أن مبدأ اللاتلاحق والتواجد في معيّة ينطبق على ترتيب الفصول.

إن تركيبة الرواية أقرب إلى مجموعة صورٍ مبعثرة لعلاقة يمكن لأي قارىء أن يجمعها كما يشاء، وكل ترتيب جديد أو مجدد فهو ألبوم لا يغير جوهر العلاقة وإنما ينوع امكانيات طرحها. فالبنية الروائية تعكس أسطورة أيزيس وأوزيريس وبذلك يصبح القارىء ميخائيل آخر، وتصبح القراءة تجسيداً لسعي ميخائيل في جمع أجزاء صورة رامة. وقد قال الناقد صبري حافظ متحدثاً عن رامة والتنين: «كأننا أمام أسطورة أوزيرية معكوسة يبحث فيها أوزيريس عن أجزاء إيزيس، ويحاول أن يجمع لها صورة هي الصورة التي تقدمها الرواية للشخصية الرئيسية: رامة. يحاول ميخائيل وهو بطل هذه الرواية تجميع أجزاء هذه الصورة من خلال هذا العمل كله» انظر: «ندوة مع النقاد حول رامة والتنين،» ص ٢٥٤ و٢٥٥. كما أن الرواية تطمح مضموناً وأسلوباً لتحويل اليومي إلى المطلق، والآني إلى اللانهائي، ولو راجعنا إمكانيات القراءة ـ إن صحّ أنه يمكن إعادة ترتيب تتابع الفصول الثلاثة عشر ـ فالرواية تسمح بأكثر من ستة مليارات قراءة، وهي تخضع للصيغة الرياضية المسماة بثلاثة عشر «عاملي» (13 factorial) أو ما يُرمز له حسابياً بـ (!١٣) وقيمتها العددية (٨٠٠ ٠٢٠ ٢٢٧ ٦)، وهو رقم يقترب عملياً من المطلق. وهكذا نرى كيف أن البنية تُوظَف لتتضافر مع طموح الرواية الإنساني والميتافيزيقي. واستناداً إلى تجربتي الخاصة عندما حاولت أن أقرأ الرواية بادئةً بترتيب غير الترتيب الوارد في النص المنشور وجدت في ذلك قراءة موازية للقراءات السابقة التي كنت قد امتثلتُ فيها للترتيب المُعطى. لقد شاع مفهوم الرواية المفتوحة النهاية (open-ended)، أما رامة والتنين فتقدم شيئاً فريداً في تاريخ السرد الروائي: الرواية المفتوحة البداية.

(٨١) انظر لإدوار الخراط: «ظل الشمس المستحيل،» إبداع، السنة ٣، العدد ١ (كانون الثاني/يناير ١٩٨٥)، ص ٢٣ ـ ٣٢، و«دم العشق مباح،» ابداع، السنة ٢، العدد ١١ (تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٨٤)، ص ٦٣ ـ ٧٣.

بل كل فصل له استقلاليته الذاتية كما أنه رافد يصب في الرواية. وما يجمع هذه الفصول إضافة إلى العلاقة المحورية بين رامة وميخائيل هو موتيفات تتكرر وتعابير تتردد مشكّلةً رابطة خفية بين الفصول، ولكنها لا تحكم من يسبق ومن يتأخر. فمثلاً نجد عناوين الفصول داخلة في نسيج فصول أخرى، فنجد على سبيل الذكر لا الحصر شيئاً من عنوان الفصل الخامس «شرخ في الرخام القديم» في نسيج الفصل السادس حيث يقول ميخائيل «وعرف لأول مرة كيف ينشق الرخام القديم»[٨٢]. وكذلك عنوان الفصل الرابع «رامة نائمة. . . نائمة تحت القمر» نجده في صفحة من الفصل العاشر «رامة نائمة تحت القمر بجسدها الرائع المليء. .»[٨٣]، كما أن الرواية كثيراً ما تسترجع بلغة موازية حدثاً في فصل آخر. فهذه الفقرة من الفصل التاسع تثير في ذهننا وصف البحيرة في الفصل الأول التي سبق الاستشهاد بها:

«. . . وقارون الساكنة الثقيلة من وراء النافذة لها حضور ما في الغرفة الصامتة، أنفاسها الملحية تهب من وراء الخشب، وصرخة نورس ثاقبة تصل إليها من بعيد، ثابتة في السماء المحجوزة لا تسقط»[٨٤].

يبدو لي أن ما حققه إدوار الخراط في رامة والتنين هو التوليف الموفق بين تكنيكين. أولهما يرتبط بزاوية المنظور (Point of view) والذي يقدم لنا شخصية واحدة أو مجموعة أحداث من زوايا مختلفة ومتباينة مثلما فعل لورنس دريل في رباعية **الاسكندرية**. وثانيهما يرتبط بالدورية (Cycle)، يتناول شخصية أو عائلة ليقدمها عبر قصص متفرقة تجمع وتضيف إلى الصورة الأولى كما فعلت كاثرين مانسفيلد في قصصها مع عائلة برنيل (Burnell)[٨٥]. وكما فعل وليم فولكنر. ففي رامة والتنين نقرأ عن أوجه متباينة ومُكثّفة لملامح البطلة رامة.

وما يصح على التلاحق الزمني، يصح على التحديد الجغرافي حيث يستحيل تعيين المكان، ففي الفصل السابع من الرواية «إيزيس في أرض غريبة»[٨٦] نجد العنوان (أرض غريبة) والإشارات في الفصل، بما في ذلك كنيسة القديس بطرس «مفارش الورق الهش المطوي بعناية بلونه البني الفاتح وعليه رسم تخطيطي للكوليزيوم شعاراً للمطعم»[٨٧] والاكسبريسو والكاماباري و«أعمدة ضخمة ملصق عليها إعلانات تدور بها ولا تترك فراغاً على لحم رخامها الأسود الصاعد في نصف الظلمة»[٨٨]، كل هذا يرجعنا إلى روما، إلّا أن رامة وهي تسير في تلك المدينة مع ميخائيل تحدثه عن مغامراتها العاطفية في سن المراهقة، تقول:

---

(٨٢) الخراط، رامة والتنين: رواية، ص ١٢٧.

(٨٣) المصدر نفسه، ص ٢١٨.

(٨٤) المصدر نفسه، ص ٢٠٦.

(٨٥) انظر القصص القصيرة التالية: «Prelude»; «At the Bay», and «The Doll's House» in: Katherine Mansfield, *Stories*, Selected and with an introd. by Elizabeth Bower, A Vintage Book, K36 (New York: Vintage Books, 1956).

(٨٦) الخراط، رامة والتنين: رواية، ص ١٤٩ - ١٦٩.

(٨٧) المصدر نفسه، ص ١٥٠.

(٨٨) المصدر نفسه، ص ١٥٠ و١٥١.

«عندما ذهبت للمدرسة الداخلية هنا في اسكندرية كانوا يرسلون لي الخطابات. . .»[٨٩]. ففي منطق الذاكرة ما يهم هو وقع الحدث لا موقعه[٩٠].

كيف يمكن أن نربط بين الحداثة المبنية على الانقطاع والشذرية، والملحمية التي تنبع من حضارة مبنية على الوحدة والشمولية، كما بيّن لوكاتش في كتابه **نظرية الرواية**؟ هذا هو بالتحديد طموح رامة والتنين متمثلاً في أسطورة إيزيس وأوزيريس: جمع هذه الأشلاء الروائية لتشكّل وحدة متكاملة وعضوية. فميخائيل الذي «أوصاله ممزعة أربعة عشر شلواً»[٩١] هو مثل الرواية المقسمة إلى أربعة عشر فصلاً. والأيام التسعة يمكن إبدال أحدها بالآخر في الذاكرة إلاّ «اليوم التاسع والأخير» (الفصل الأخير من الرواية) حيث يعلن الفشل مولده، هذا اليوم الذي فيه تتولد الرواية عكسياً ويُسترجع ما حدث قبله، وبهذه البنية المقلوبة التي هي سدى الذاكرة ولحمتها تستوقفنا رامة متحدثة عن نفسها:

«قالت: أنا رجعت إلى الصوفا، في غرفتي، ورقدت عليها، بلا كلام، تسعة أشهر كاملة، كأنها فترة حمل مقلوبة، لا ألد بعدها شيئاً، بل أصل الى موت جديد، وآخر، في قلب الحياة»[٩٢].

هذه الإشارات الخفية والمتواترة هي النسيج العضوي الذي يجمع الرواية في وحدة متكاملة تفتقد الهيكلية والمعمارية وتتميز بالهلامية والسيولة ولكنها تتشكل شيئاً فشيئاً وحدةً وإن كانت وحدة غياب لا وحدة حضور.

تتميز الملحمة كجنس قصصي بسمات ثلاث: أولاها التعامل مع الرفيع والجوهري، لا مع السوقي والعرضي، وثانيتها هو شاعرية الأسلوب وغنائيته، وثالثتها هو النفس الطويل والامتداد السردي والبعد الموسوعي[٩٣].

لا شك أن أي قارىء يطالع رامة والتنين يحس بانشغالها بأمور خطيرة وهموم وجودية وتساؤلات كونية. معنى الوجود، مكانة الانسان بالكون، إمكانية التواصل، العشق، الموت، الحلم، العنف، كل هذه الأمور تُطرح بشكل ملح في الرواية:

---

(٨٩) المصدر نفسه، ص ١٥٢ (التشديد من قبل المؤلف).

(٩٠) اختلف النقاد في الندوة الإذاعية هل حصلت أحداث هذا الفصل في روما (إيطاليا) أم بيبلوس (جبيل، لبنان) أم المنشية الصغيرة بالاسكندرية. وقد أضاف المؤلف ادوار الخراط تعليقاً على هذا النقاش في: «ندوة مع النقاد حول رامة والتنين،» ص ٢٨٩ و ٢٩٠: «لم يكن التحديد «الجغرافي» مطلباً، وكان هناك مسعى لأن يكون «المكان» - شأنه شأن «الزمان» - منصهراً فيه عدة مستويات. وبالتالي فإن كنيسة القديس بطرس يمكن أن تكون في روما، وبيبلوس، والمنشية الصغيرة بالإسكندرية في «مكان» واحد، في «وقت» معاً».

(٩١) الخراط، رامة والتنين: رواية، ص ١٧٩.

(٩٢) المصدر نفسه، ص ٣١٠.

(٩٣) هذه القواسم المشتركة توحّد الملاحم التي ذكرت في الكتاب التالي والتي تجمع بين الملاحم الكلاسيكية والنهضوية والحديثة: Paul Merchant, *The Epic*, The Critical Idiom, 17 (London: Methuen, 1971).

«قال لها: ليس بخبز الأحلام يعيش الإنسان، بل به يموت. قال لنفسه: الإنسان؟ يا للغرور. ليس بخبز الأحلام أعيش أنا، هذا كل شيء. بل به لا أعيش، ولا أموت»[٩٤].

وتُميّز الرواية بين نمطين من الشخصيات الانسانية:

«هي، على العكس منك، تبحث عن التعدد من داخل وحدانيتها النهائية، أما أنت فتنشد وحدانية مفقودة مفتتة مقسمة»[٩٥].

كما أن الرواية كثيراً ما تربط وبصيغ مختلفة بين الحب والمعرفة:

«قال: ولا هذا، بل تهمني معرفة الناس، تشوقني وتسحرني الأفكار، الأحلام، التقديرات، هي الناس عندي. من ذا الذي يزعم أنه يعرف الناس حقاً؟ في هذا السوق المضطرب الذي ليس فيه إلاّ بيع وشراء. ليس فيه ناس، بل أدوات. مرة أخرى أدوات. هم جعلوا أنفسهم أدوات، كيف نعرفهم؟ . . . . والمعرفة ليست الملكية ولا السيطرة. هي الحق، وحدها، هي الحب»[٩٦].

والرواية لا تقدم هذه الموضوعات الوجودية بأسلوب فلسفي دائماً بل تنتقل من طرح للقضايا كما سبق إلى التعامل معها عبر معادلات موضوعية كما في المقطع التالي الذي يصف عينياً جبروت الموت وهشاشة الإنسان:

«. . . لا تذكر إلاّ أن ذبابة صغيرة سوداء كانت تئز في الغرفة المكتومة الهواء باغتها الليل والنور والموت تدور في تقلبات سريعة تهتز لها أطراف الأعصاب ثم هبطت الذبابة فجأة وحطت على جبينه الصافي الذي لا غضون فيه. وسكنت هناك. لم يهشها أحد، ذبابة، بشعة في صغر جسمها المدور اللزج، في تحريكها لأجنحتها وسيقانها الدقيقة الكثيرة الشَعْراء، آمنة، تدور برأسها، على الشمس الوحيدة التي لم تغب ولن تغيب، واقفة على جبهته، هو، الذي يتفجر بالتوقد والاكتساح، الذي لا يحتمل القبح في أصغر شيء، وتسير ببطء على جبهته، ويتركها لا ينتفض غاضباً بصوته الأجش الذي تهتز له جنبات العالم، تعلقت عيناها بها، وقد وقعت في قبضة افتتان غائم غير مدرك ولكن يقظ شديد اليقظة تنتظر معجزة أو شيئاً، .ولا يحدث شيء.

قالت إنها عندئذ فقط في قاع هذا السحر الداكن الثابت الذي ليس فيه زمن، لا ليل ولا نهار، عرفت، معرفة نهائية، أنه قد مات. وكان انكسارها من الداخل بلا صوت ولا دموع»[٩٧].

ومع أن لغة رامة والتنين ليست شعراً بالمعنى التقليدي إلاّ أنها شاعرية إلى درجة يمكننا أن نطلق على كل فصل منها قصيدة نثرية، أو قصيدة سردية، لو كان تمييزنا بين الشعر والنثر مبنياً لا على عامل العروض. بل على العامل الانطولوجي، كما فعل الناقد ميشيل بوجور في تعريفه لقصيدة النثر باعتبارها تستخدم لغة شعرية ـ معبأة بالصور المجازية واللفظية ـ استخداماً واعياً[٩٨]. وشاعرية

(٩٤) الخراط، المصدر نفسه، ص ١٥٧.

(٩٥) المصدر نفسه، ص ١٨٧.

(٩٦) المصدر نفسه، ص ١٨٥ و١٨٦.

(٩٧) المصدر نفسه، ص ٢٩٠ و٢٩١.

(٩٨) انظر: Michel Beaujour, «Short Epiphanies: Two Contextual Approaches to the French Prose Poem,» in: Mary Ann Caws and Hermine Riffaterre, eds., *The Prose Poem in France* (New York: Columbia University Press, 1983), pp. 39-59.

الرواية تتكثف أحياناً في فقرات يسيطر عليها صوت ما، مشكلاً جناساً صوتياً كما نرى في تردد صوت الحاء فيما يلي:

«. . . وعاد في حلم مزدحم بالحر والانتصار وبعد ساعة تماماً كان يحدثها يتكلف الهدوء ويعابثها قليلاً إذ حصل على المقعد المجاور لها في الديزل ويستوجس منها حساً حروناً ومكتوماً بالحنق وعدم الراحة كأنما اكتسح من تحت قدميها جثّة أرض صغيرة كانت تحرص على أن تحتويها لنفسها وحدها»(٩٩).

وكما نراه بشكل مكثف ومركز وإن كان أكثر افتعالاً كما في الفقرة التالية:

«حرارةٌ تحوِش حياة حَرونا، تحرِد حينا، وتصوِّح في رياح الحُرور. وحْوحة فحيح. يُبرِّح بي حنين إلى الحرز الحريز يحـزّ في اللحم الحيّ. تحريض على حرب محطومة الرماح في أحراش الحيوانات المحرومة، تحتدم في فحمة وحشيتها الحميمة، تقتحم الحصون تحض على المحارم الحرمات وتتحدى، حوافرها جريحة. يحل في حومة كفاحي قحط البحار، أتحدر في حفرة الصباح. . الأحجار تتحلق به بلا حراك، الأحجار تتحلل تستحيل حشاشات مذبوحة. بُحّت حمحمة الحسرات الكسيحة. أرزح تحت الحيطان على ساحتي الحمراء الجارحة حيث أحلامي ضحايا مسفوحة. حوريس يحلق ويحط ويحوم ويحط ويحلق في حقول القمح المحروثة. ويحميَ بي حمض الملح. سبحاتي سلاح، تطوّح بالصروح تجتاح الحُبوس تفوح منها رائحة الحُمم. أحتضن الوحوش حُمَيّا سحاب حاد الحواف. تحدق بي حشود من غير حدود. أحشائي تحترق بالصيحة اللافحة الحرية حقيقتي الوحيدة حبي الحرية حريق»(١٠٠).

ومع أن الجناس اللفظي كان لـه سوابق معروفة في التراث القصصي العربي كما في **مقامات الحريري**، إلاّ أن إدوار الخراط أضاف ما يمكن أن يطلق عليه بالجناس المعنوي، أي طغيان معنى ما على حشد من الكلمات، كما تطغى فكرة القهر في هذه الفقرة:

«قال ميخائيل لنفسه: تل الزعتر وأبو زعبل، ساحات الكوليزيوم ومقبرة كاراكالا وأقباء محاكم التفتيش، وخوذات الفايكنغ والكلاب المدربة على نهش السود في زيمبابوي وسطوة صكوك الغفران وبيانات المكاتب السياسية واللجان المركزية. . .»(١٠١).

وكثيراً ما يتقاطع الجناس اللفظي بالجناس المعنوي في الرواية، حيث يطغى على فقرة ما صوت ما ودلالة ما، كما في الفقرة السابقة الذكر والتي تبدأ كما يلي: «رامة. . . أنيها. . . ماندالا. . . امرأتي. . . مينائي. . . مغارتي. .»(١٠٢).

وأما النفَس الطويل والامتداد السردي والبعد الموسوعي فكلها قائمة وواضحة فالرواية طويلة مصاغة أسلوبياً في كل فقرة من فقراتها كما أن موسوعيتها تطالعنا وليس على مستوى الأساطير والحكايات فقط. ففيها موسوعية خفية تتطلب قارئاً يلتقط الإشارة، وأخرى جلية تقدم المرجع. فالرواية تشير خِفيةً، مثلاً، إلى الغرغونة، وهي إحدى أخوات ثلاث في الميثولوجيا الإغريقية كان كل من ينظر إليهن يتحول إلى حجر:

---

(٩٩) الخراط، المصدر نفسه، ص ٧٩.

(١٠٠) المصدر نفسه، ص٩٢ و٩٣.

(١٠١) المصدر نفسه، ص ٢٥٢.

(١٠٢) المصدر نفسه، ص ٩٦.

«كنت أريد حبي ـ حبنا ـ أن يكون هو المقامرة المستميتة، معاناة النظر بأعيننا المفتوحة المصمّمة في **الوجه المسوخ الذي تقتل النظرة إليه**، وأن تتجاوز القتل نفسه، بعد هذه النظرة إلى بؤرة الظلام المتقدة»(١٠٣).

كما أن ميخائيل يقارن نفسه بيوحنا المعمدان بشكل خفي عندما يقول:

«كان في غمرة اندفاعه إليها، في مطعم، في قهوة، في سينما، في البيت، يقدم لها رأسه المقطوع على طبق الشمس المشتعلة . . .»(١٠٤).

وأحياناً تكون الإشارة واضحة:

« . . . أصراع يعقوب مع الملاك على سلم لا يصل إلى السماء؟ هاملت متعثر مرتبك بلا مأساة، على غير مسرح؟»(١٠٥).

كما أن هذه الموسوعية لا تقتصر على الأدبي والسياسي، بل تصل إلى نوعيات الأكل والشراب، عندما تصف الرواية مائدة حفلة:

« . . . وزجاجتان ويسكي فات ٦٩ وكونياك يشع بسائل أصهب عنبري رائق وثمين وملىء بالايحاء، ماركة بسكويت، والأقداح مختلفة الأنماط منها الطويل بزجاجه العادي الرقيق ومنها كريستال ينكسر عليه النور، وبنظرة خاطفة كانت الأطباق متزاحمة ومتراكبة صغيرة وكبيرة: شرائح الجبن القريش بلحمها المتهاسك المضلّع الندي، ورقائق البصطرمة الداكنة الحمرة بعروقها الدهنية البيضاء، ولفائف السجق المدورة المسلوقة الحمرة، وبذخ الخس الفاره الغض الخضرة، والرقة في أوراق النعناع كأنها زهور خضراء داكنة حريفة اللون»(١٠٦).

وأخيراً، فقد يجد القارىء سوابق لبعض ملامح هذه الرواية في شكل جنيني في التراث العربي أو الأجنبي ولكن ما يميز رامة والتنين هو رفعها لسمات معينة كالأسطورية التوليدية والواقعية الحسية والحداثة الملحمية إلى مرتبة الظاهرة الأدبية. والكثير من انجاز إدوار الخراط في هذه الرواية يمكن اعتباره توليفاً بين خطين متباينين، الفيزيقي والميتافيزيقي، المحلي والعالمي، الآني والمطلق.

---

(١٠٣) المصدر نفسه، ص ٤٣ و٤٤ (التشديد من قبل المؤلف).

(١٠٤) المصدر نفسه، ص ٢٥٨.

(١٠٥) المصدر نفسه، ص ١٢٨.

(١٠٦) المصدر نفسه، ص ٢٧٠.

الفصل السّابع

الـــرِّوايَــة العَـربيّـة المعَاصِـرَة استشراف لآفـاق التطوّر المُستقبلي

محمد برادة (*)

لا نتوخى التنبؤ من وراء هذه الدراسة عن آفاق مستقبل الرواية العربية المعاصرة. فليس في الامكان في مجال الابداع الأدبي التنبؤ بما ستؤول اليه الإنتاجات بعد عقود معينة من السنين، لأن ارتباط الأدب بأكثر من مجال معرفي وتفاعله مع جملة شروط محددة لنموه أو تعثره، والدور الأساسي للمبدع بصفته قيمة أساسية لا تخضع للطلب أو «التوليد» كل ذلك يجعل «تطور» الكتابات الأدبية غير خاضع لمسار طولي، ولا للمقاييس نفسها التي تحكم مجالات أخرى في مكونات المجتمع ومقوماته. إنه على الرغم من التفاعل العام بين مختلف الحقول المجتمعية المؤطرة للدينامية والاواليات، ينفرد الأدب، والتعبير الفني عموماً، بمسار خاص له منطقه ومقاييسه، ودورته التاريخية المميزة ذات التطورات والقفزات وأيضاً التعثرات والدوران في الحلقة المفرغة. من ثم يكون من التبسيط تفسير عمق التجربة الأدبية خلال فترة معينة بـ «ازدهار» قوة اقتصاد المجتمع أو توافر البنيات القادرة، كما يكون من غير الملائم التنبؤ بمستقبل الرواية العربية استناداً الى منجزات مادية هي في طريق التحقيق. ومع ذلك فأن الأسئلة حول مستقبل الأدب العربي لا تكاد تنقطع وتحظى باهتمام الكتب والشعراء والنقاد والمفكرين، لأنها تقدم فرصة للمراجعة والاستشراف وصقل الوعي في ضوء الممارسات الماضية وهذا ما يضفي على هذا النوع من التحليل المستقبلي طابع الاحتكام الى الوعي الذاتي والى الاطار الايديولوجي لكل محلل أو متنبىء.

كيف نستطيع إذن، منهجياً، الابتعاد ما أمكن عن الاسقاطات الذاتية والميول الفكرية والايديولوجية؟

لن نلجأ الى الانطلاق من مقاييس معيارية تحدد عناصر الرواية «المكتملة» التي يمكن أن تطمح اليها الرواية العربية في مستقبلها،لأن ذلك سيضفي على التحليل طابع التوجيه والالزام بعيداً عن

(*) أستاذ الأدب العربي ـ جامعة محمد الخامس ـ الرباط ـ المغرب.

اعتبار حصيلة الممارسة الماضية، واعتبار تأثير محددات موضوعية تتعدى ارادة الروائي وطموحه. لأجل ذلك سنعمد الى مناقشة الموضوع من منطلق تحليلي نقدي يتراوح بين مساءلة الانجازات الروائية العربية ضمن نظريات الرواية الحديثة، وبين إبراز الامكانات المحتملة أمام الرواية العربية بترابط مع المحددات السوسيولوجية، والامكانات الابداعية، وأسئلة الواقع الكامنة وراء التحولات والانتقالات الفنية.

بعبارة أخرى، سنحاول أن نستوعب ماضي الرواية العربية، القصير نسبياً، انطلاقاً من أسئلة المستقبل واهتماماته، لنبرز عناصر التأسيس والتأصيل ونبرز جوهر التجارب الروائية العربية التي يسّرت الخروج من دائرة التقليد والمحاكاة، ولامست التكوين الفني المتوازن شكلاً ومضموناً باعتبار الرواية لحظة جدلية تستمد قوتها وتأثيرها من اللحظة المجتمعية الرافضة لتشييء الوعي، واجترار الخطابات الفاقدة للنبرة والنسخ.

من هنا يمكن القول بأن الرواية العربية نشأت وتطورت ضمن سيرورة المثاقفة وهواجس النهضة، وايقاع التصنيفات الاجتماعية، وتبدل القيم، وتوالد اللغات داخل اللغة الواحدة، الأمر الذي أعطى للرواية مكانة مميزة وحساسة لأنها الشكل التعبيري الأقدر على التقاط صور وعلامات التحولات من خلال كتابة التاريخ العميق الخفي الممتزج بالزمن المعيش، وبأسئلة الانسان العربي داخل تاريخه الحديث المتسارع الايقاع، المزدحم بالاحداث والهزات والحبوطات. في الرواية يمتزج التخييل بالوقائع والمتعة بالقلق نتيجة رؤية النفس في المرآة. وشيئاً فشيئاً اصبحت الرواية العربية، التي تقصد نماذجها الجادة الواعية لخصوصيتها الاستيتيقية، مجالاً لمكاشفة الذات واجتراح الحوار وطرح الأسئلة الصعبة عبر الرصد التفصيلي لتغيرات المجتمع والانسان والفضاء. هذا ما يجعل التساؤل عن مستقبل الرواية العربية، في الآن نفسه، تساؤلاً عن علائقنا بـ «الآخر» وعن تصوراتنا النظرية لأسس الرواية التي اكتسبت حدوداً وامكانات واسعة عبر التجارب الكثيرة والمتنوعة لمختلف الروائيين في العالم. ثم، فإن قيمة الرواية لا تتمثل في «ابتكار» شكل خاص، وإنما تكمن أساساً في الوعي النظري لامكاناتها وقدراتها التعبيرية اللامحدودة، وتوظيف ذلك في تشكيل عوالم تفرض نفسها انطلاقاً من التشكيل الفني والرؤية، لا من استنساخ النماذج. فكتابة الرواية مثل أي ابداع آخر، تكون مقنعة وفاعلة بقدر ما تكون تنويعاً جديداً مفرداً داخل الجنس الروائي العام.

مسألة الرواية العربية ضمن نظريات الرواية الحديثة ستكون اذاً الخطوة الأولى التي تقودنا الى: مناقشة احتمالات التطور، سلباً وايجاباً، وتوضيح بعض محددات التطور المستقبلي في جانبيه: الموضوعي والذاتي.

أولاً: منجزات الرواية العربية ضمن نظريات الرواية الحديثة

من خلال الاهتمام الذي حظي به الأدب باعتباره موضوعاً للتفكير النظري يتعدى نطاق التعبير وطرائقه الى التساؤل عن ماهيته ووظيفته وعلائقه باللغة والتاريخ، أصبح لـ «نظرية الأدب» مجال خاص يعتمد على التحليل الابستمولوجي وعلى مناهج العلوم الانسانية ومصطلحاتها وخصوصاً

على اللسانيات وعلى شعرية الخطاب والتحليل السيميائي. لكن نظرية الأدب مهما ارتقت في مستوى التحليل العلمي، فإنها لم تبلغ مستوى النظرية في العلوم التجريبية والدقيقة. فالأدب المتجسد مادياً، في اللغة والمستوحي لأنواع متباينة من المعرفة، والمتحقق عبر ذات الكاتب المتماس مع المجتمع والتاريخ لا يمكن أن يختزل الى معادلات وقوانين قادرة على أن تضاهي النظرية العلمية من حيث وضوح المقدمات ودقة اللغة وإمكانية التحقق من صحتها.

من ثم، جاءت تنظيرات الأدب في مستوياتها المتقدمة عاكسة للاختلافات الابستمولوجية المتصلة بمفهومات اللغة والواقع والانسان وهذا ما يضعنا أمام نظريات للأدب لا نظرية وحيدة، ويجعل التفكير في أشكال التعبير مستلزماً لمراعاة هذه الاختلافات التنظيرية عند التحليل ومترابطاً مع الجهود التي بذلت في مجال نظرية الأدب كذلك نجد جهوداً مماثلة، إن لم تكن أكثر دقة وحجماً في مجال تنظير مختلف الأجناس الأدبية وخطاباتها.

ولقد تبوأت «نظرية الرواية» مكانة مميزة في مجال التحليل الشعري (البويطيقي) للخطاب. وفي مجال الاستيتيقا والانتربولوجية الفلسفية، وفي مجال القراءات النقدية السيميائية. ويعود هذا الاهتمام بنظرية الرواية الى كونها شكلاً تعبيرياً قائماً على استيعاب مختلف الأشكال التعبيرية الأخرى، والى أن بنيتها ليست ثابتة ومنتهية بل هي سيرورة تحول وتحويل تنمو وتتطور بتفاعل مع تطور المجتمع البشري وبتفتح على كل المستجدات والتغيرات. فالرواية ببنيتها المفتوحة المتناسقة وباحتضانها لمختلف الأجناس وتجاور اللغات داخلها، تشكل على نقيض الملحمة ما سماه جورج لوكاش «اللامحدود المتقطع» (L'illimité discontinu) الذي لا يخضع لتطور خطي متواصل، وإنما يتشخص ويتشكل في أزياء متباينة متناقضة لا تحدها حدود مسبقة. وبذلك، فإن الرواية اذا اعتبرنا بعض النصوص القديمة التي تنتمي اليها منذ القرن الثاني للميلاد في اليونان الى اليوم، تبدو شكل المستقبل بامتياز لأنها تمتلك خصائص التجدد، وتنبعث بقوة في فترات التحول الحضاري والثقافي لتطرح الاسئلة وتستبطن الوعي وتحلق بعيداً في سماوات التخييل. وانها على شاكلتها، مرصد للذوبان الخفي والمغامرات والاستيهامات وملتقى للغات والحوارات تسجل من الداخل قلق الانسان وتطلعاته، وتتابع رحلته من المجهول. فالتوتر والمتعة والوهم والحقيقة والتصدع والتوحد وارتياد الحضيض واستشراف عوالم التصوف رحلة لا تنتهي تحكيها الرواية الملتصقة بالانسان وأحلامه.

إن التفكير في أسس الرواية النظرية بدأ يتسع ويتمايز منذ القرن التاسع عشر ـ عصر صعود الرواية وتكاثرها ـ من خلال أسئلة نقدية طرحها بعض الروائيين الذين افتقدوا في كتابات معاصريهم من النقاد، الاهتمام بمكونات النصوص وعناصرها الفنية واتجاههم الى التعليقات التي تطمس جوهر النص ودلالته الذاتية. هكذا كانت تساؤلات فلوبير ومارسيل بروست مثلاً، من بين بدايات الطرح النظري للخصوصية النوعية للرواية في علائقها باللغة وبالزمان والفضاء. وكانت اشارات الفيلسوف هيغل الى الرواية باعتبارها ملحمة برجوازية، بداية أخرى في سيرورة تنظير الرواية التي اغتنت من خلال التيارات الأساسية في التفكير والنقد، والتي يمكن أن نميزها الى ثلاثة اتجاهات:

١ ـ تنظير للرواية على أسس استيتيقية فلسفية اجتماعية تولي الاعتبار للمضمون ولعلائقه بأنماط الوعي والرؤيات للعالم.

٢ ـ تنظير قائم على تحليل وابراز الخصائص الاستدلالية للرواية التي تجعل من بنيتها بنية ذات خصوصية نوعية يمكن صوغها في عناصر تجريدية تحدد جنس الخطاب الروائي وتجعل منه موضوعاً لتحليل علمي (نظرية الشكلانيين ونظرية شعرية الرواية وتنظيرات روائيّي الرواية الجديدة في فرنسا).

٣ ـ تنظير سيميائي ـ دلالي استيتيقي: بلورة ميخائيل باختين الذي انطلق من أبحاث الشكلانيين الروس، وزاوج بين التحليل السيميائي للنسيج «المادي» للرواية، وبين مختلف الدلالات الاجتماعية والثقافية والفكرية التي تتصل بسياق الرواية وتبرز من خلال ما يسميه «عبر اللساني» (La translinguistique) الذي يتعدى العلامات ونسق اللغة الى ما يتصل بالتبليغ والتداول.

إنّ هذه المحاور الثلاثة في تنظير الرواية تستوعب مختلف الجوانب المتصلة بتركيب الرواية ودلالاتها وأشكالها الأكثر تعقيداً وبذلك، فإنها تقدم أداة نظرية على جانب كبير من الكفاية تسعفنا في تحليل منجزات الرواية العربية وتبين مستوياتها واتجاهاتها. وهذا لا يعني أن نظرية الرواية العربية مطابقة لمثيلتها في الرواية الأوروبية، وإنما نعتمد الجهد التحليلي العلمي المتوافر على قابلية التعميم لتنظير انتاجاتنا الروائية وابراز سماتها المميزة.

وفي اعتقادنا أن نظرية الرواية التي حدد معالمها ومنهجية التفكير فيها، ميخائيل باختين، تقدم لنا اطاراً ملائماً لاستخلاص ملامح الرواية العربية واستشراف آفاقها في ضوء الأسئلة الباختينية الممتدة من ماضي الانتاج الروائي الى حاضره ومستقبله. يبرر هذا الاختيار كون باختين لم يقتصر على دراسة الرواية «البرجوازية» بل اعتمد على نصوص يونانية من القرن الثاني الميلادي مروراً بنصوص من القرون الوسطى الى نماذج من الرواية الحديثة. من ثم، فإن تشييده للمفهومات والمصطلحات الاجرائية يجمع بين الاستقراء التاريخي وبين التعميم الاستدلالي المستخلص من التحليل النصي والعبر ـ لساني. هكذا، فإن مصطلح مثل الرواية المتعددة الأصوات (Roman Polyphonique) الذي استخلصه من تحليله لاعمال دوستويفسكي واعتبره ميزة تفرق بين رواياته وبين الرواية الأحادية الصوت (المونولوغية) التقليدية، سرعان ما أصبح عند باختين خاصية للرواية عموماً ما دامت اللغة قائمة أصلاً على تداخل لغة الذات مع لغات الآخرين.

«داخل الرواية وبواسطتها يصبح التعدد اللساني في حد ذاته (en-soi)، تعدداً لأجل ذاته (Pour-Soi): فاللغات متواصلة عن طريق الحوار، وتبدأ بأن توجد الواحدة بالنسبة للأخرى (مثل ردود الحوار). وبفضل الرواية، تحديداً تضيء اللغات بعضها بعضاً عن طريق التبادل وتصبح اللغة الأدبية حواراً للغات تتعارف وتتفاهم فيما بينها»[1].

هذه المقولة الأساسية عند باختين، أي تعددية اللسان في الرواية، تصبح حجر الزاوية في

---

(١) انظر: Mikhail Bakhtin, *Esthétique et théorie du roman* (Paris: Gallimard, 1978).

تحديد بقية مكونات الخطاب الروائي، لا بطريقة معيارية، بل من أفق تنظيري مرن، يتيح دراسة النصوص الروائية وتحليلها من داخلها لا عن طريق التصنيف المعياري المسبق. ومن ثم، فإن مفهومات مثل بنية الفضا ـ زمان (le chronolope) والتهجين الروائي والباروديا وعلائقية اللغات من خلال الحوار واضاءة الايديولوجيا للأفعال وكشف الكلام للايديولوجيا، كلها عناصر تأخذ في الاعتبار كون الرواية ليست بنية ثابتة وقابلة للالتقاط بوضوح، وإنما هي صيرورة تحول وشكلها في صيرورة وهدفها غير معروف مسبقاً. فكما أن الزمان، في مختلف تجلياته متجدد ومتحول، فإن الرواية التي هي خطاب الزمان بامتياز، بنية تلتقط التحولات وهي نفسها بنية تحويل.

من هذا التصور التنظيري، ذي المنهجية الملائمة لشكل تعبيري معادلته غير محلولة ومفتوحة على الاحتمالات، نستطيع أن نطل على التجربة الروائية الغربية ماضياً وحاضراً لنتبين عطاءاتها وامكاناتها وأيضاً ملامحها الخصوصية.

وبما أن جوهر موضوعنا هنا، لا يتصل بهذه الاشكالية العامة الا بالقدر الذي يتيح استشراف آفاق التطور المستقبلي، فإننا سنكتفي بالملاحظات التالية:

أ ـ إن كثيراً من النصوص المحكية العربية القديمة الواردة في كتب السير والأخبار والأدب والرحلات والجغرافيا وفي الموروث القصصي (ألف ليلة وليلة وحي بن يقظان والمقامات) يكتسي طابع مكونات للخطاب الروائي العربي في مراحل مختلفة من تاريخه. وهذا لا يبرر القول بوجود الشكل الروائي منذ القديم في الأدب العربي، وإنما معناه أن جوهر الشكل التعبيري الروائي مشترك بين كل الشعوب والثقافات، وعرف مستويات متباينة قبل أن يتبلور منذ القرن الثامن عشر وفي ضوء تحولات حاسمة داخل أواليات المجتمع البشري في شكل مستوعِب لكل الأشكال التعبيرية اللفظية الأخرى ومنفتح على جميع التحولات المعرفية وعلى تعقيدات العلائق المجتمعية وتلوينات خطاب الحياة اليومية.

من هنا يصبح تراث المحكيات العربية انجازاً وامكانات في آن معاً لا يمكن للروائي العربي المعاصر أن يتجاهلها، إلا أن أخذها في الاعتبار أو التعامل معها لا يعني إعادة انتاجها أو استنساخها.

ب ـ عندما نستحضر السياق العام الذي بدأت فيه الرواية العربية الحديثة خطواتها الأولى، فإننا نسجل ثلاثة عناصر بارزة أثّرت في رحلتها وفي تطوراتها وهي عناصر عائدة في مجملها الى سياق التبرجز وتأثيرات المثاقفة. وهذه العناصر هي:

ـ تقليد النماذج للرواية الغربية والعالمية من دون تمثل لأسسها النظرية والسوسيولوجية في أشكالها ومضامينها. ذلك أن شروط المثاقفة بين مجتمع مستعمَر (عربي)، ومجتمع متفوق مسيطر أضفت على انتاجات الثقافة الوافدة صفة النموذجية، وجعل تعرفنا عليها مطبوعاً بالتجزيء، والانبهار واغفال المحددات التاريخية. من ثم، فإن مرحلة التقليد والاقتباس في الانتاج الروائي العربي الحديث تعكس سطحية تعامل الروائيين العرب مع الخطاب الروائي الا أن هذه المرحلة من

محدودية حصيلتها تظل فترة ممهدة ولازمة قبل التحولات اللاحقة للرواية العربية.

ـ علاقة التبني بين القارىء والرواية: بحكم انتساب معظم الكتاب والروائيين الى الطبقات المتوسطة والبرجوازية الصغيرة. وفي سياق التحديث وبناء مجتمع عصري، كانت ردود فعل القراء حتى الثلاثينات، متسمة باحتضان الكتابات التي «تحكي» عن ملامح المجتمع «الجديد» الآخذ في التشكل، وعن شخوصه ونماذجه وأقواله التي تكشف الصورة المتحولة في مرآة الرواية. إننا يمكن أن نتحدث، في تلك المرحلة، عن علاقة افتتان بين القارىء والرواية، لأن مستوى الوعي آنذاك لم يكن يسمح بالتساؤل عن مدى مطابقة الشكل الروائي العربي الوليد لطبيعة الواقع المجتمعي وشروطه الفارقة له عن مجتمع «الرواية البرجوازية» في أوروبا.

ـ غلبة الاهتمام بالمضمون الاجتماعي ـ السياسي على نقد الرواية: لم يكن نقد الرواية متقدماً على كتابتها، لأن الخلفية الفكرية والمفهومية التي كان يصدر عنها استندت الى تصور تبسيطي وابتساري للواقعية، كما طرحت على المستوى النظري في أوروبا خلال القرن التاسع عشر.

يضاف الى ذلك أن تسارع التغير الاجتماعي ومشكلاته ومرحلة مقاومة الاستعمار والدعوة الى التحرر الوطني، جعل من «تصور الواقع» شعاراً متغلغلاً في كل المجالات بما في ذلك مجال النقد الأدبي والروائي.

نتيجة لذلك، فإن النقد لم يتجاوز مستوى التلخيص والتعليق ولم يلتفت الى أهمية الشكل وفعالية التشكيل في تخصيص الخطاب الروائي.

ج ـ في الستينات، بدأت تظهر كتابات روائية جديدة تتميز بحساسية مغايرة للحساسية الرومانسية والواقعية والمثالية التي طبعت أعمال جيل الرواد والمؤسسين. وكان هذا التحول في الكتابة الروائية ـ وأيضاً الشعرية والقصصية والمسرحية ـ متصادياً مع بروز وعي انتقادي متجه الى إعادة النظر في الموروثات «والمستوردات» من القيم وأنماط التفكير والتحليل. ذلك أن نمو المجتمعات العربية لم يستجب لتطلعات الأغلبية نحو العدالة والتقدم والتوازن. وكانت الاستقلالات السياسية فترة لانجلاء الأوهام، وانكشاف سرابية الاختيارات «الليبرالية» و«الثورية». وجاءت الحبوطات لتؤكد المأزق الشامل، ولتفسح في المجال أمام الأصوات الانتقادية التي تنأى عن الشعارات والخطابات المطمئنة المتفائلة، لتعتنق التحليل التاريخي والاجتماعي، ولتصغي الى أسئلة الواقع ولغته المعقدة الكاشفة للحقائق.

في هذا السياق بدأت الرواية العربية تنزع اردية الوقائعية الفضفاضة وغلالات التلوين الوردي الرومانسي، لترتاد مجاهل الذات والمجتمع عبر الاستنطاق المتعدد المنظور لواقع تداخلت فيه القيم والسلوكيات والمواقف، وتراكبت في ثناياه الفئات والطبقات والصراعات. جاءت الرواية العربية الجديدة (على اختلاف تركيبتها الفنية وأساليبها)، لتؤكد أن «الواقع» ليس معطى من البداية وليس واحداً ولا أحادياً ومن ثم لا يمكن بعد الزعم بالقدرة على تصوير «الواقع». انه متعدد وملتصق بجدلية الصيرورة المجتمعية ولذلك يتحتم على الروائي أن يغير أدواته، ولغته، ورؤيته

ليتمكن من أن يجعل الرواية أداة معرفة ونقد تساهم في زحزحة التمركز الايديولوجي للطبقات السائدة التي حرصت على الايهام بالوحدة العقائدية والطبقية والايديولوجية.

باختصار، فإن الرواية العربية بدأت مع أسماء مثل الطيب الصالح، حنا مينة، صنع الله ابراهيم، غالب هلسا، جبرا ابراهيم جبرا، حيدر حيدر، جمال الغيطاني، هاني الراهب، عبد الرحمن منيف، ادوارد الخراط، فؤاد التكرلي، الياس خوري. بدأت تستعيد الواقع المعقد الذي كان مغيباً وراء الرؤية الانعكاسية، لتقدمة عناصر متفاعلة تعلن الرفض وتقول الجرح وترسم الشروخ داخل الكيان المهتز.

هكذا يمكن أن نلتقط بعض مظاهر التحول للرواية العربية منذ الستينات في الملامح التالية:

(١) دلالياً: بروز ثيمات يتداخل فيها الذاتي بالموضوعي عبر رؤيات اشكالية تحاول أن تقدم أجوبة عن أسئلة الواقع ومن أهم تلك الثيمات: جحيم المدينة، تمزق الذات، تداخل القيم واهتزازها، الهوية في مواجهة الآخر، التمرد والاحتجاج، تصوير القمع واحتقار الانسان، تجارب الحب والجنس.

إن الروايات التي نقصدها في هذا التحليل هي الروايات الطلائعية التي لم تتخذ غاية لها تملق الجمهور الواسع أو الاقتصار على تسجيل سيرورة التبرجز. وبهذا المعنى، يمكن اعتبارها أجوبة ثقافية عن واقع التردي. إنها أجوبة طوباوية تراهن على حلم الثورة المعاقة، وتجابه خطابات الاستكانة والاجترار.

(٢) شكلياً: أخذت الأشكال الروائية تتنوع وتنتقل من مرحلة تعلم الصنعة الى مرحلة التشكيل الواعي لوظيفة التقنية الفنية وامتداداتها المضمونية. فالأزمنة أصبحت متداخلة، حلزونية المسار والصيغ ابتعدت عن اللوحات الاشتمالية (البانورامية) لتتغلغل في التفاصيل والوصف الدقيق والحوار بدأ يتسع ليشمل مختلف مستويات اللغات الاجتماعية المتعايشة والمتصارعة. ولم يعد السرد قائماً على فكرة الايهام بالواقع من خلال سارد عالم بكل شيء. لقد تعددت منظورات الحكي ووجهات نظر السرد، مما يسّر التقاط التعقيدات والتشابكات القائمة في واقع المجتمع وفي خطاباته واتجاهاته الفكرية والايديولوجية.

د ـ نقد الرواية العربية الجديدة: يمكن أن نسجل عموماً أن التوجهات النقدية العربية، بعد الستينات أخذت تتجاوب مع المناهج النقدية الحديثة وخصوصاً مع البنيوية التكوينية والتحليل السيميائي والمنهج البنيوي. لكن هذا التجاوب، في شروط المناقضة التي أشرنا إليها، يفرض على الخطاب النقدي العربي نوعاً من النظرة التجزيئية ومن الاهتمام بأسئلة مغلوطة لا تحظى بالأولوية في حقلنا الثقافي. نتيجة لذلك، فإن كثيراً من الكتابات النقدية جاءت بمثابة تمرينات تطبيقية لمصطلحات ومنظومات قلّما تيسّر النفاذ إلى عمق النصوص لتجليتها والكشف عن فعالياتها ضمن السياق الذي أنتجها. إلا أن محاولات التعرف الدقيق على المناهج النقدية الحديثة في إطارها وسياقاتها بدأت تمهد الطريق أمام نقد قائم على التمثل والوعي بخصوصية النص العربي.

ومن ثم يمكن أن نلاحظ، في مجال نقد الرواية، العودة الى النص لتحليل وإدراك مكوناته وقراءاته من خلال لغته ورموزه ومادته التخييلية بدلاً من التحديد المسبق، الوثوقي، لدلالة الرواية استناداً الى سجل الدلالات الجاهزة.

إن بعض التجارب الروائية العربية ارتادت مستوى التأصيل عن طريق التفاعل الحدسي (ربما) مع مكونات الواقع العربي ومع محكيات التراث ومتخيلاته. فنهض السرد القصصي والروائي منغرساً في تربة اللغة المتحولة عبر الزمان، ومستوحياً للحكي الشفوي ولفضاءاته. ومن هذا التناحر المستمد من التراث ومن الانتاج الروائي العالمي بدأت تنتشج فضاءات الرواية العربية الحديثة المتجاوزة للاستنساخ والقبض على «الواقع».

وساند بعض النقاد هذا الابداع التأصيلي. وحاولوا التنظير له مما جعل نقد الرواية عملاً أساسياً في انتاج المعرفة داخل الحقل الثقافي العربي. لكن هذه المحاولات ما تزال في بداءتها وما تزال الروايات الجادة العميقة متقدمة على الكتابات النقدية.

ثانياً: محددات التطور المستقبلي

سبق أن أكدنا أن ليست هناك علاقة تلازم بين التقدم المادي للمجتمع وبين مستوى الابداع الفني والأدبي. هناك تفاعل وتبادل للتأثير، لكن مع وجود استقلال نسبي للمجال الابداعي تحكمه مقتضيات خصوصية التعبير الفني والأدبي وعوامل تحفيز المخيلة وبلورة الأشكال.

رغم ذلك لا يمكن الحديث عن آفاق مستقبل الرواية العربية من دون ربطها بمستقبل المجتمع في كليته، خصوصاً وأن واقع التبعية، في كل المجالات، يضغط بثقله ولا يكاد يترك مجالاً للتفكير في الانتقال من هذه المرحلة المسدودة الأفق الى أخرى تسمح بمتابعة للسير والتطور نحو الأحسن. هذا الواقع في جوانبه السلبية، يؤثر على الثقافة وشروط انتاجها واستهلاكها ويدفع بها، أكثر فأكثر، نحو الاستلاب والتسطيح والنزوع الى التسلية والجري وراء «موضات» التفكير والتعبير. ويكفي أن نتذكر واقع وسائل التثقيف «الجماهيرية» في الوطن العربي لنستحضر صورة الانتاج الثقافي السائد بشقيه: الوطني والمستورد. في مقابل ذلك، نجد أن الأدب الطلائعي ـ من ضمنه الرواية الحديثة التي رسمنا ملامح رحلتها والتي سنحاول التأشير على مستقبلها يضطلع بدور مزدوج: انتقاد القديم والسائد وابتداع الأشكال والصيغ والأسئلة التي تحفز المخيلة والارادة لتشييد الجديد.

إن الأدب العربي الطلائعي تخطى إطار الدعوة الايديولوجية وتخطى وظيفة الدعاية والتبرير. لقد أصبح مجالاً لمحاورة الايديولوجيات ووضعها موضع تساؤل من خلال التقاط المعيش والمستجد، واستثمار العلامات والرموز واللغات الملتصقة بفضاء المجتمع الجديد: فضاء الصراع والتجابه والتعدد في الرؤى.

من هذا المنظور، يمكن تسجيل امتلاك الأدب الطلائعي لاستقلاله عن الخطابات الاقتصادية والسياسية والايديولوجية، مهما تفاعل معها، وطموحه الى أن يجسد المتخيل الشعبي والحضاري في

علاماته ورموزه ليصبح مجال تنفيس، ومجال وعي للذات الفردية والجماعية.

والرواية، باعتبارها نوعاً أدبياً قابلاً لاستيعاب كل أنواع الخطابات والأشكال التعبيرية، هي المهيأة لتقديم أجوبة مجتمع المستقبل العربي في رحلته المحفوفة بالمزالق نحو التحرر من التبعية والاستغلال، ونحو الوحدة والديمقراطية. وهذا لا يعني أن الرواية ـ في مستقبلها ـ ستكون سجلاً للمشاريع والانجازات أو الاخفاقات التي سيتعرض لها المجتمع العربي في رحلته المستقبلية. إن الرواية عنصر ايجابي في مجموع الجدلية المجتمعية المتعددة المراكز والقوى. ويمكن أن تضطلع بدور يتجاوز التسجيل والرصد الى انتاج المعرفة ونقد التصورات المغلوطة. وهذا المفهوم للرواية الذي بدأ يتحقق منذ الستينات هو ما يسمح لنا بأن نتحدث عن المحددات الموضوعية والذاتية لمستقبلها معتبرين أن العلاقة بينهما علاقة جدلية ومعقدة، ومن ثم لن ننتهي الى تصور «أوضح» ومستقر لمستقبل الرواية بقدر ما سنقترب من صورة «وجودها بالقوة» داخل مجتمع مستقبل عربي مُتَمنّع عن التنبؤ أو التحديد النهائي.

من هذا المنطلق، إذاً، واعتماداً على التحليلات السابقة نحاول الآن الاقتراب من مستقبل الرواية العربية عبر تحليل محددات تطورها.

١ ـ الشروط السياسية والاجتماعية والثقافية

من خلال السمات البارزة التي تطبع حاضر الأقطار العربية يبدو مستقبلها هشاً وفاقداً لبوصلة التوجيه ومركز التجميع بالفعل، فإن واقع التجزئة وسيادة اللاديمقراطية أو قيام ديمقراطية شكلية وتفاقم التبعية وتراجع الحركات التحررية والتقدمية واحتلال القوات الصهيونية أجزاء من الوطن العربي، يحمل على الاعتقاد بأن صورة المستقبل لن تكون مضيئة ولا باعثة على التفاؤل. وحتى التاريخ العربي المتفاوت من قطر الى آخر يبدو الآن ضمن واقع التدهور والتجزئة وغياب المشروع القومي تاريخياً (متساوياً) مهما تباينت الشروط والتفاصيل.

وهكذا لا يبقى أمام من يفكر في المستقبل وينتمي حقيقة الى المجتمع العربي حضارة وثقافة وكياناً سياسياً سوى اللجوء الى اعادة التحليل واعادة قراءة التاريخ والمجتمع والتجارب، بحثاً عن خطاب جديد يستوعب الجوانب المادية والروحية ويعتمد التحليل العلمي والمنطق العقلاني، كما يلتقط مختزنات اللاوعي وردود الفعل «اللاعقلانية» المؤثرة أيضاً على حركات المجتمعات العربية وعقليتها. بعبارة أخرى، فإن الخطاب الوحدوي التبشيري، ببلاغته الكلامية وقفزه فوق الحقائق والوقائع فقد مصداقيته وأصبح عاجزاً عن مواجهة الحاضر، بل المستقبل.

من ثم، فإن الخطاب العربي الذي ظهر في السنوات الأخيرة والمنطلق من منظور استقبالي، يبدو أفقاً ممكناً للمساهمة في خلق وبلورة وعي عربي مستقبلي قادر على التحدي وعلى طرح القضايا في أبعادها المعقدة وبمنطق الفعالية والدفاع عن المصالح.

لكن الدراسات الاستقبالية وما تنتجه من خطاب، ليست هي البديل فهي تظل مرتبطة

بتكون فعل سياسي قومي يصهر الطاقات ويحرر الارادات الملجومة، ويحوّل تنبؤات العلم الى حقائق ملموسة.

يهمنا نحن من هذا الواقع السياسي والاجتماعي والثقافي كون جميع المفكرين العرب على اختلاف انتماءاتهم أهم الفئات المؤثرة في الرأي العام التي التقت حول شعار الديمقراطية باعتبارها شرطاً لازماً وأولياً لمواجهة أزمة الحاضر وللتخطيط للمستقبل. ومستقبل الأدب العربي سيتأثر بالمسار الذي ستتخذه مسألة الديمقراطية لأن الكتابات الانتقادية النافذة الى الأعماق كثيراً ما تواجه بالرقابة والمنع والمصادرة، فيتعذر تداولها أو تنتشر ضمن نطاق ضيق؛ إضافة الى الحواجز المصطنعة القائمة في وجه انتقال الكتاب العربي بحرية من قطر الى آخر. وتكتسي الديمقراطية مكانة خاصة بالنسبة الى مستقبل الأدب العربي من حيث أنها الضمانة التي تدعم الديمقراطية الثقافية، أي قدرة كل مواطن على الانتقال من التلقي الى الانتاج، والتعبير عن نفسه وعن أفكاره وابداعاته في الشكل الذي يختاره، مما يساهم في تحويل المواطنين من عناصر سلبية الى عناصر ايجابية تعطي للثقافة معنى حياً، متعدداً ومتفاعلاً مع المجموعة الجدلية المجتمعية. فالديمقراطية الثقافية تلغي التقسيمات المقصية لـ «الهوامش» الاجتماعية عن «جسد» المجتمع «السليم» وتخلخل مركزية الخطاب الثقافي الرسمي لصالح الأفكار والرؤى والمساهمات الموجودة لدى كل الفئات والطبقات المهمشة والمبعدة قسراً عن مجال التفاعل والابداع.

والرواية، كما أوضحنا من قبل، يرتبط ازدهارها وتطورها بقدرتها على أن تكون ملتقى للأصوات المتعددة وللغات المتباينة والمتصارعة وللخطابات والحوارات الكاشفة للأفعال وخلفياتها الايديولوجية. والديمقراطية هي التي ستيسر لها مستقبلاً اذا استطاعت أن تذهب بعيداً في تجلية واستكشاف الأصقاع المجهولة داخل المجتمعات العربية. العامل الآخر، ضمن هذه المحددات، هو مسألة الوحدة ومستقبلها. فالأدب العربي، نتيجة للتجزئة وانعدام تنظيم عقلاني للنشر والتوزيع وحقوق المؤلفين على مستوى الوطن العربي، يخسر الكثير، وأكثر ما ينعكس ذلك على الشروط المادية للأدباء والمنتجين المفكرين.

إن الوحدة العربية من منظور التعدد الثقافي والاثني، ومن الحوار الديمقراطي المبقي للاختلاف، تصبح في المستقبل عنصر تحفيز للفعل السياسي التحريري وللتعاون الاقتصادي التكاملي وللابداع الأدبي والفني المتنوع في عطاءاته وخصوبته.

هناك أيضاً محددات على جانب كبير من الأهمية، منها التعليم واللغة العربية في تطوراتهما المستقبلية. فإلى جانب ضرورة محو الأمية ينتظر التعليم تحقيق تحويل جذري في برامجه ومناهجه ليصبح مرتبطاً عضوياً بحاجيات المجتمعات العربية، وأداة فاعلة في تنميته وتغييره، واذا توافر هذا التوجيه للتعليم، فإن الأدب وطرائق تدريسه ستتحول من مفهوم تنشيط الذاكرة الى طرائق نقدية تربط الأدب، ومن ضمنه تدريس الرواية، بتكوين الوعي العربي الراصد لاواليات المجتمع وتبدلاتها عبر كل المستويات بما فيها مستوى الابداع والتخييل.

ولقد استطاعت اللغة العربية أن تثبت بعد أكثر من أربعة عشر قرناً، قدرتها على الاستمرار والتجدد وصمدت أكثر لأن ازدهارها في الماضي ارتبط بوجود عقول وطاقات ابداعية مميزة ساهمت في اغناء التراث الانساني والحضاري، فكانت بذلك أداة متطورة ومستوعبة لمقتضيات الانخراط في العصر والتاريخ. واليوم وأمام سيادة نمط مجتمع تقني الكتروني «كوني» انطلق من مراكز القوة المتحكمة عالمياً في الاقتصاد والتكنولوجيا وتصدير الثقافة «الجماهيرية» الخادمة لأغراض تجارية ايديولوجية، فإن مسألة تطوير اللغة العربية تأخذ الصدارة حتى لا تتحول الى لغة ثانوية «تراثية» بالنسبة للعرب أنفسهم. والأمر، في العمق، لا يتعلق بقدرة العربية واستطاعتها لأنها أثبتت أنها مثل بقية اللغات، وإنما يتعلق بتطويع بنياتها وقبول خوض غمار جدلية التحولات، والانفتاح على كل الطاقات والامكانات التعبيرية بعيداً عن عقدة النقص والاحتماء بشعار «اللغة مقدسة». إن وحدة اللغة من مقومات التوحيد العربي، لكن ذلك يجب ألا يقف عائقاً دون التغييرات التي يفرضها العصر ومقتضيات التطور الحديث لتظل اللغة مرآة للواقع، وأداة مسعفة على استيعاب المستجدات. ومن هذا المنظور، فإن «لغات» الرواية العربية تستطيع أن تكون مرصداً للتطور اللغوي ومجالات «تدوينها» واختبار فعاليتها. هذا اذا تبلور في المستقبل مفهوم متجاوز للتفرقة المصطنعة بين العامية والفصحى لأنها ازدواجية تحول دون انصهار اللغة العربية الواحدة من خلال تعدديتها.

من ضمن الشروط الاجتماعية ـ الثقافية المحددة لمستقبل الرواية العربية أشير الى دور «تحسيس» المواطنين بأهمية الرواية وبانتاجها وذلك عبر وسائل التثقيف الجماهيرية. لإن صورة واقع الرواية عندنا تبدو من خلال سيل الانتاج الأجنبي المنقول عبر التلفزيون أفلاماً ومسلسلات، وعبر الانتاج القومي المعتمد على السهولة والاستجابة لرغائب «الجمهور». وهذا ما يحصر دور الرواية والنصوص التخييلية، في تقديم التسلية والهروب من رتابة الحياة اليومية. والتطور المستقبلي العربي الذي لا يريد الاستمرار في ترسيخ علائق الاستلاب مطالب بأن يعمل على تجذير الوعي النقدي بكل الوسائل وفي مقدمتها وسائل التثقيف الجماهيرية. من هنا، فإن تغيير صورة الرواية، بجميع أشكالها، يصبح ملحاً نظراً الى أهمية هذا الشكل التعبيري الذي يمد الأفلام والمسلسلات بالمادة الأساسية. فإلى جانب النقد الروائي المتخصص الذي يمكنه أن يلعب دوراً في توجيه مستقبل الرواية العربية كما سنوضح فيما بعد، فإن النقد الصحفي والاذاعي والتلفزيوني المرتبط باستثمار الرواية على النطاق الواسع مهيأ لأن يساهم في اعطاء الرواية العربية المستقبلية فعالية أكبر باعتبارها أداة نقد، وأداة لانتاج المعرفة.

إن هذا الشقّ الأول من محددات التطور المستقبلي للرواية العربية والمتصل بالشروط الاجتماعية الثقافية لتطور المجتمعات العربية يكتسي أهميته من حيث ان التوجيه الذي سيأخذه، وحظوظ الانجاز أو التعثر لها علاقة بنقل الابداعات الأدبية والفنية عموماً من مجال ضيق للمتلقين والمتفاعلين الى مجال أوسع يمس مختلف تيارات الرأي العام ومستويات الوعي. والرواية العربية اذا توافرت تلك الشروط، ستصبح، بلا شك في طليعة الأشكال التعبيرية الأكثر تأثيراً ومساهمة في بلورة الوعي وترقية الذوق وصياغة الاسئلة.

وطبيعي أن مستقبل الرواية العربية لا يتوقف على تحقق تلك الشروط، لأنها قادرة ـ كما أثبتت ـ حتى في ظل شروط مادية وثقافية قاسية على أن تبتدع وتتطور، وانما الرهان متعلق بخروج الانتاج الروائي الطلائعي من نطاق «الاستهلاك النخبوي الى نطاق الانتشار الواسع».

٢ ـ الامكانات النظرية والانجازات المحتملة

ضمن العلاقة الجدلية بين ممارسة كتابة الرواية، والتصورات النظرية المرافقة لتلك الممارسة والخاضعة لتعديلاتها، تبين لنا أن الرواية العربية عرفت تطوراً يمتد من التقليد والمحاكاة الى بدايات التأصل وابتداع الأشكال الملائمة للحساسية العربية وللقضايا المجتمعية والايديولوجية. ولم يتم هذا التطور بمعزل عن نظريات الرواية الحديثة، ولا انطلاقاً من تحديد مسبق تعسفي لـ «نظرية روائية عربية».

ومن هذا المنظور الذي يعتبر الرواية شكلاً قادراً على استيعاب أشكال تعبيرية عدة، وأداة نقد منتجة لمعرفة، وتشخيصاً لقوة التخييل والابداع، ويمكن أن نسجل ملاحظات مفيدة في تعيين أفق الانجازات المستقبلية المحتملة.

أ ـ أكدت النماذج الروائية العربية الناضجة، إمكان قيام رواية عربية من دون توافر الشروط نفسها التي يسرت ظهور الرواية في المجتمعات البرجوازية خلال القرن التاسع عشر. ومن ثم، فإنه لم يعد مقبولاً تعليل ضعف الرواية العربية بانعدام مجتمع برجوازي عربي ييسر لها شروط الوجود «وشرعية» الميلاد. فالشرط الأعمق والأهم هو قدرة الروائيين على فهم طبيعة التشكيل المجتمعي، وعلى تجسيد مكوناته تجسيداً اجتماعياً عضوياً وفنياً، يجعل من الرواية ملتقى للأضداد واللغات المتصارعة، ويستولد المتعة من علامات الحياة اليومية ومن رموز الثقافة وفضاءاتها. فالرواية التي كثيراً ما عرفت بأنها «ملحمة البرجوازية» غدت من خلال تجارب ناجحة في العالم الثالث، تحكي التخييل البارودي، وأسطورة الحياة اليومية.

ب ـ استطاع بعض الروائيين الذين واظبوا على انتاج الرواية واستوحوا طبقات أساسية في المجتمع العربي أن يجعلوا من الرواية مرصداً هاماً لاستجلاء أواليات المجتمع، والتعرف على خباياه وعلى رؤية العالم المطابقة لأنماط الوعي الموجودة خلال مرحلة معينة. وهذا المستوى لم يبلغه سوى قلة من الروائيين العرب سواء أكانوا يصدرون عن رؤية انتقادية واعية أم عن رؤية مبررة للايديولوجيا السائدة. ذلك أن الكم يلعب دوراً في تركيز أهمية الروائي وفي بلورة صلاحية انتاجه لقراءة أعماق المجتمع.

وفي هذا الصدد تأتي تجربة نجيب محفوظ ملفتة للنظر، وجديرة بالاعتبار والتحليل والاستلهام، بغض النظر عن نوعية التقويم الذي نصدره في حقه. فهذا الروائي المرتبط بالبرجوازية الصغيرة والمتوسطة، الذي أصدر أكثر من ثلاثين رواية مستوحياً التاريخ والمجتمع والأحداث المختلفة والحكايات الاسطورية، تمكن من أن يحقق مكتسبات أساسية بالنسبة للكتابة الروائية

العـربية لا بـد أن تصبح مـوضع اعتبـار وتمحيص عند استشراف مستقبـل الروايـة العربيـة سواء في جوانبها الايجـابية أم فيـما يمكن أن نعتبره ثغـرات تستلزم التجاوز والتـطوير. هكـذا يمكن أن نسجل العناصر الآتية الجديرة بالتأمل في تجربة نجيب محفوظ.

ـ المسار الذي قطعه في رحلته من التقليد والتأثر بالرواية الأجنبية الى مرحلة التشكيل الخـاص المستمد لعناصره من التراث ومن المرددات الشعبية والأمثولات الدينية والفلسفية.

ـ رصد نجيب محفوظ جزءاً هاماً من تجربة التبرجز داخل المجتمـع المصري من الاربعينات الى الـوقت الحاضر. وبغض النـظر عن تفاوت قيمـة رواياتـه من الناحيـة الفنية، فـإنها تقدم مستـويات لقراءة التحولات العميقة ولتحليل طبيعة الخطابات الايديولوجية وطرائق اشتغالها.

ـ خرج نجيب محفوظ بـالروايـة من نطاق القـراء المحدودين الى المجـال الأوسع حيث حققت رواياته أرقاماً مرتفعة في البيع، إضافة الى ارتيادها عالم السينما والتلفزيون والاذاعة.

ومعنى ذلك أن الرواية، متى وجدت روائياً قادراً على رصد الفئات المجتمعية الأساسية، وعلى تقديم الصياغة الفنية الملائمة بإيقاع منتظم، فإنها سرعان ما تؤكد فعاليتهـا باعتبـارها أداة نقـد وأداة انتاج معرفة، وصياغة تخييل.

جـ ـ منذ الستينات أخذ يتبلور مفهوم جديد للأدب ووظيفته وعلائقه بالواقع والايديولوجيـا. وهذا التغير في مفهـوم الأدب يحرره من عـلاقة التبعيـة للسياسي والايـديولـوجي، ويعيد للنصـوص قيمتها الذاتية التي تجعلها مميزة عن باقي الخطابات. ونتيجة لذلك، فإن علاقة القراء بالأدب أخذت تعرف هذا التحول الذي يؤثر في طريقة القراءة والفهم والتمثـل. وبدلاً من القـراءة الاختزاليـة التي تفترض معنى مسبقاً في الأعمال الأدبية مستمداً من الواقـع ودلالاته، فـإن الاهتمام بتحليـل النصوص ومراعاة التعقيدات التي يتطلبهـا التشكيل الفني وحق المبـدع في نقد الايـديولـوجيا وفي تنـويع اللغـة وتفجيرها، كل ذلك جعل من الانتاج الأدبي مجـالاً لاستكشاف جـوانب مغفلة في بقية الخـطابات أو مسكوتاً عنها في التحليلات المفهـومية والاستدلالية. والـرواية هي بـامتياز، مـا ييسر للقراءة الجـديدة الواعية أن تصبح ممارسة للحريـة، وفرصـة للتأمـل المستبطن، المتـأني الكاشـف للخلفيـات ولطبيعـة اللغات ودلالاتها المتشابكة.

وقد جاء التطور الملحوظ في مجال نقد الرواية العـربية الحـديثة ليؤكـد هذا الاتجـاه الذي يعيـد الاعتبار للرواية بصفتها أداة معرفة ونقد، وليس وسيلة للتسلية وتزجية الفراغ فقط.

تأسيساً على ما تقدم، يمكن أن نجد آفاق استشراف تطور الـرواية العـربية، بعيـداً عن وضع مقاييس معيارية أو نصوص روائية «نموذجية»، في الاتجاه الـذي أخذ يتبلور منـذ السبعينات وأعـطى ثماراً تنبىء عن خصوبة العطاء التأصيلي المستند الى وعي نظري. ويتميز هذا الاتجاه بالسمات التاليـة الموزعة على محورين أساسيين:

(١) **مادة البناء الروائي**: بدأت الرواية العربية ترتاد ـ وسترتاد في المستقبـل أكثر ـ مجـالات

الواقع والتاريخ بمفهومها الواسع والعميق، فأصبحت مادة بنائها تتعدى استنساخ مشاهد الحياة المدنية المحدودة، أو صياغة بعض الأحداث والوقائع التاريخية في قالب روائي. ذلك أن الواقع اتسع ليشمل عالم الفلاحين والهامشيين وصراعات الذات الداخلية، ومجابهاً القوى الاجتماعية عبر رموزها ولغاتها، فمن خلال روايات مثل **الأرض** لعبد الرحمن الشرقاوي **والشراع والعاصفة** لحنا مينه؛ **والسؤال** لغالب هلسا **والرجع البعيد** لفؤاد التكرلي، امتد نطاق المادة البنائية للروائية وتنوع، فأصبحت تتراءى، من خلال ذلك، مناطق جديدة لم تستثمر بعد في توفير مادة روائية تدعم الدور المعرفي والتحليلي للرواية العربية.

ونجد أيضاً أن التاريخ، بكل مكوناته ورموزه، وبخاصة التاريخ العربي الحديث الطازج، أصبح مادة أساسية في بناء كثير من الروايات العربية مما يضفي عليها طابع الحيوية والتفاعل مع الأبعاد الثقافية والمعرفية. فبعد أن كان التاريخ يمثل في الروايات العربية من خلال استحضار فترات زاهية أو شخصيات فذة، فإننا نجده اليوم عنصراً جوهرياً في التحليل والنقد ومحاولة استيعاب التغيرات على نحو ما تقدمه لنا روايات مثل: ثلاثية نجيب محفوظ، **نجمة أغسطس** لصنع الله ابراهيم، **وليمة الأعشاب** لحيدر حيدر، **مدن الملح** لعبد الرحمن منيف.

هكذا، فإن الواقع والتاريخ بمفهومها العميق المتسع مؤهلان لأن يكونا مادة بناء الرواية العربية المستقبلية، وأن يصبحا أفقاً للمزيد من الاستكشاف والاستيحاء من منظور يتجاوز الفهم التبسيطي لعلاقة الرواية بالواقع والتاريخ.

(٢) التشكيل الفني: المحور الثاني الذي سيرتبط به تطور الرواية العربية هو ما يتصل بالتشكيل الفني لأن تخصيص المضمون وابراز مميزاته هي عملية مرتبطة جدلياً بوعي دور التشكيل وتحقيق التوازن المبدع بينهما. فالحكي لا يقتصر على الرواية، بل هناك أكثر من شكل تعبير يمكن أن يضطلع به. وانما تختص الرواية عن غيرها من الأشكال بقدرتها على أن تجعل طريقة السرد والحكي جزءاً مهماً من الخلق والتوصيل، فلا تكون القصة أو الحدث هو ما يهم، بل أيضاً وفي المقدمة طريقة السرد وعناصر التشكيل التي تجمل تفاصيل المناخ وتنفذ به الى أعماق النفس والأشياء. وبذلك تكون قراءة الرواية هي قبل كل شيء عملية ابداع وممارسة لحرية القارىء وتكثيف لتجاربه وملاحظاته. وهذا شيء لا يتوافر له من خلال روايات السينما والاذاعة وروايات الاثارة والمغامرات والقصص البوليسية.

من هذا المنظور نجد أن الرواية الغربية بدأت تلتفت الى عناصر تشكيلية مخصبة تضفي تمييزاً وتخصيصاً على كتابتها، وهذه العناصر مستمدة من التراث العربي أو من التراث الروائي العالمي، وهو ما يمكن أن نعتبره تدشيناً لأفق واسع سيتطلب انجازات روائية كثيرة حتى يتبلور في المستقبل. نذكر من بين أهم عناصر هذا التشكيل الفني:

- استلهام بعض مكونات التراث القصصي والتاريخي العربي، خصوصاً صيغ اللغة وتراكيب الجمل وإعادة توظيفها في سياقات روائية تحيل على الحاضر. وهذا ما نجد نموذجاً واضحاً له، في

بعض روايات جمال الغيطاني وخصوصاً في **الزيني بركات**، مع العلم أن مسألة استعارة اللغة لا تخلو من مزالق تتمثل في اعادة تكريس لغة اكتسبت تعبيريتها من سياق معين. لذلك، فإن اعادة استثمار اللغة التراثية تقتضي بناء روائياً يعمل على تحطيم شكليتها وامدادها بأبعاد جديدة من خلال وضعها في علائق مجابهة وحوار مع لغة الحاضر.

وهناك أيضاً عنصر السردية (La narrativité) الذي بدأ يبرز في بعض الأعمال الروائية العربية مستوحياً صيغته من طرائق السرد العربية الواردة في القصص الشعبي وفي كتب التاريخ والأخبار والسير، مما يسمح بتكسير القالب السردي المتجمد المقتبس من نماذج روائية أوروبية. كما يتيح للروائي تحقيق تلامس الشفوي والمكتوب من خلال كتابة تبرز التلفظ، وتزاوج بين لغات الحديث والتأمل والوصف. ولعل رواية **الوجوه البيضاء** لالياس خوري من التجارب التي تستثمر هذه السردية للخروج من الأسلوب الحكائي الواقعي التقليدي.

ـ الحوارية: حسب المعنى الذي يعطيه باختين لهذا المصطلح، وانطلاقاً من تحليله لروايات دوستويفسكي، فإن الحوارية هي التي تقر بوجود أكثر من وعي داخل الرواية، وتجعل الروائي يدخل في الحوار مع أنماط متعارضة من الوعي الانساني. بذلك لا تقتصر وظيفة الحوار على التعبير السطحي عن المواقف وتحقيق التواصل، بل تصبح الحوارية وسيلة لاستجلاء عمق الأشياء والخروج من الحوار الأحادي الموزع على أكثر من شخص. ونحن نجد بعض النماذج العربية التي تستعمل الحوارية للغوص في أعماق الوجود ومظاهر الصراع، مثلما فعل ادوار الخراط في رامة والتنين.

ـ تعدد الأصوات واللغات: أدرك بعض الروائيين العرب أهمية تعدد الأصوات والمستويات اللغوية داخل النص لتجسيد اختلاف وجهات النظر وتعارض الشخصيات تجسيداً ملموساً وانطلاقاً من اللغة الاجتماعية للشخصيات وما تمثله من أنماط للوعي. ويمكن أن نذكر أمثلة تبرز هذا العنصر التشكيلي من خلال روايات: **نجمة أغسطس** و **بيروت بيروت** لصنع الله ابراهيم، و **اليتيم** لعبدالله العروي، و**ألف ليلة وليلتان** لهاني الراهب، و**مالك الحزين** لابراهيم أصلان.

إن هذه العناصر التشكيلية أضفت على الرواية العربية أبعاداً جديدة وأوضحت أن استثمارها على نطاق واسع يمكن أن يسعف في المستقبل في تطوير الرواية العربية باتجاه التأصيل وتحقيق التناغم بين الشكل والمضمون.

تلك هي ملامح مستقبل الرواية العربية الطلائعية، الرواية الصادرة عن ممارسة مقترنة بالوعي، والحريصة على اغناء عطاءات الرواد.

وهذا التوقع «الايجابي» لمستقبل الرواية العربية مرتبط ـ كما أوضحنا ـ بالمحددات الاجتماعية ـ الثقافية والسياسية التي ستتحكم في مستقبل الأمة العربية. اننا نفترض أن تجارب الحبوط وتبديد القوى والامكانات، ستؤدي الى بروز وعي عربي يضطلع بمسؤولياته في تصحيح مسيرتنا الثقافية والحضارية.

ولكن اذا لم تتوافر الشروط التي تسمح بانطلاق الرواية العربية نحو تدعيم انجازاتها، وتوسيع انتشارها وتـأثيرهـا فإنها ستـظل أيضاً ـ داخـل نطاق محـدود نسبياً ـ أداة نقـد ومعرفـة، لأنها وجدت مـرتبطة بـروح التساؤل والمبـادرة الى فحص الواقـع وإعادة تشكيله عـلى مستوى التخييـل. إنها دائماً الصوت الجسور الذي يتطلع الى تجاوز ما هو قائم. وفي ذلك جوهر حيويـة الروايـة التي هي الشكل التعبيري بامتيـاز، عن تجارب الـوجود والصراع، عن صـيرورة الهدم والبنـاء، عن محدوديـة الحاضر ورحابة المستقبل.

المــراجع

١ ـ العربية

سعد الدين، ابراهيم [وآخرون]. **صور المستقبل العربي**. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية؛ القاهرة: جامعة الأمم المتحدة، مشروع المستقبلات البديلة، ١٩٨٢.

منظمة الأمم المتحدة للتربية والثقافة والعلوم (اليونسكو). **التنمية الثقافية: تجارب اقليمية**. ترجمة سليم مكسور. مراجعة عبده وازن. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٣.

٢ ـ الأجنبية

Bakhtin, Mikhail. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978.

Lukacs, György. *La Théorie du roman*. Traduit de l'allemand par Jean Clairevoye. Genève: Gonthier, 1963. (Bibliothèque Médiation, 4)

Rochlitz, Rainer. *Le Jeune Lukacs*. Paris: Payot, 1983.

Todorov, Tzvetan. *Mikaïl Bakhtine: Le Principe dialogique*. Suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine. Paris: Seuil, 1981.

القسم الثَالِث
الآداب الإقـليـمِـيّـة

الفصل الثامن

بواكير الآداب الاقليمية في تاريخ الأدب العربي

حسين نصار (*)

أولاً: المجال اللغوي

١ ـ المجتمع العربي

أقدم خبر عثرت عليه، وينبىء عن احساس بتغاير البيئات، يرجع الى ما قبل الاسلام وينتمي الى المجال اللغوي. فقد حكى كتاب السيرة النبوية(١) أن الارستقراطية القرشية كانت تبعث بأطفالها مع نساء القبائل النجدية لينشأوا فيها، وإن جد محمد بن عبدالله ـ نبي الاسلام فيما بعد ـ حرص على هذا العرف، على الرغم من وفاة والد الطفل، وعدم غناه. حقاً كانت هذه الارستقراطية تبغي النشأة الصحية السليمة لاطفالها. ولكن بعض الدلائل التي لدينا تدل على أنها كانت ترى أن اللغة العربية في نجد أسلم وأفصح من عربية مكة. نعرف ذلك من قول النبي (ص): «أنا أفصح العرب، بيد أني من قريش، وأني نشأت في بني سعد بن بكر»(٢) فقد رد فصاحته الى سببين، أحدهما نشأته الأولى في بني سعد من أهل نجد. ونتأكد من هذا عندما نعرف أن هذا العرف بقي ملتزماً في الاسلام، فقد حرصت عليه ارستقراطية الدولة الأموية، تلك الدولة التي عرفت بالتمسك بالأعراف العربية القديمة. فتمسك خلفاؤها ـ على الأقل ـ ببقاء الاتصال ببَدْوِ نجد، وتنشئة أطفالهم عندهم. بل

(*) استاذ الأدب العربي ـ كلية الآداب ـ جامعة القاهرة ومدير اكاديمية الفنون سابقاً.

(١) عبد الملك بن هشام، السيرة النبوية لابن هشام، حققها وضبطها وشرحها ووضع فهارسها مصطفى السقا، ابراهيم الابياري وعبد الحفيظ شلبي، ط ٢، تراث الاسلام، ١، ٤ ج (القاهرة: مكتبة البابي الحلبي، ١٩٥٥)، ج ١، ص ١٦٠.

(٢) عبد الرحمن بن ابي بكر بن محمد السيوطي، المزهر في علوم اللغة وانواعها، ط ٢، ٢ ج (القاهرة: دار احياء الكتب العربية، [د. ت.])، ج ١، ص ١٠٤، وحسين نصار، المعجم العربي: نشأته وتطوره، ٢ ج (القاهرة: مكتبة مصر، [د. ت.])، ج ١، ص ١٦.

تـزوج الخليفة الأمـوي الأول معاويـة بن أبي سفيان (٦٦٠ ـ ٦٨٠) من بـدوية حـافظت عـلى زيارة البادية، والتردد اليها، والاقامة فيها مدداً، اذ كانت تفضلها على قصور الخلافة في دمشق، تلك هي ميسون بنت بحدل، التي انجبت له ابنه ذا المزاج البدوي، وخليفته في الحكم، يزيد الأول (٦٨٠ ـ ٦٨٣). وأخل الخليفة عبد الملك بن مروان (٦٨٥ ـ ٧٠٥) بذلك العرف فلم يرسل ابنه الـوليد الى نجد لفرط حبه إياه وخوفه عليه، فانحرفت لغته عن النموذج النجدي فندم عبد الملك وقـال: «أضر بنا حبنا للوليد، فلم نرسله للبادية»[٣].

٢ ـ المجتمع الاسلامي

ولم أعـثر على أخبـار من العصر العباسي تؤيـد أن الارستقراطيـة الجديـدة حرصت عـلى هـذا العرف. والحق أن هذه الارستقراطية كـانت تختلف عن الارستقراطيـة في الدولـة السابقـة في العِرْق والفكر والطموح والسلوك، فلا غرابة أن تهجر العرف القديم.

وعلى الرغم من ذلك، لم يندثر الأساس الفكري لهذا العرف، وبقي له تأثير خـاص في بعض فئات المجتمع الجديد الذي اختلطت فيه العناصر العربية والعناصر غير العربية التي ضمتها الخلافة ـ وخصوصاً العناصر الفارسية ـ اختلاطـاً وثيقاً. فعنـدما عـزفت الارستقراطيـة عن ارسال أبنـائها الى الصحراء، سعت الفئات العربية المحافظة في السنوات الأولى من حياة المجتمع العباسي، وفئـة علماء اللغـة ـ تلك الفئة التي ظهـرت منـذ أواخـر العصر الأمـوي ـ كـذلـك الفئـات التي ارادت التشبـه بالعرب، سعت كل هذه الفئات الى عكس الظاهرة. فرحبت بالبدو القـادمين من نجـد، وشجعتهم على القدوم وقدمت لهم ما استطاعت لتهوِّن عليهم البقاء المؤقت (كيلا يطول البقاء فتنحرف لغتهم) في المـدن، وعدَّتهم زينـة المجالس، واستقبلتهم في قصـورها، واستمعت اليهم في اصغـاء وإعجاب بالغين، ودونت أقوالهم[٤].

ويتجلى أثر ثانٍ في فئة علماء اللغة. فقد حافظوا على التصور القديم الذي يجعل من لغة نجـد مثالاً ترنو اليه الأبصـار، ويسعى الأفراد الى معـرفته واحتـذائه. فـدفعهم ذلك الى الـرحلة الى نجد لتحقيق آمالهم، وأوصوا كل من يريد علم اللغة بذلك[٥]. ولسنا نعرف يقيناً أول وآخر من قام بهذه الرحلة. والسبب في ذلك أن العلماء الأوائل كانوا إما عـرباً خلصـاً مثل أبي الأسـود الدؤلي (٦٠٥ ـ ٦٨٨) ويحيى بن يعمر العدواني (٧٤٦)، وأما أعاجم عاشوا في كنف قبائل فصيحة مثل عبد الله بن أبي اسحـاق (٦٥٩ ـ ٧٤٣) الـذي نـزل في آل الحضرمي، وعيسى بن عمـر (٧٦٦) الـذي نـزل في

---

(٣) ابن عبد ربه، العقد الفريد، ج ٢، ص ١٩٢، ونصار، المصدر نفسه، ج ١، ص ٢٧.

(٤)السيوطي، المزهر في علوم اللغة وانواعها، ج ٢، ص ٣٠٧، ٤٠١ و٤١٠، ونجيب البهبيتي، تاريخ الشعـر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ط ٣ (١٩٦٧)، ص ٤٤٥ ـ ٤٤٨.

(٥)السيوطي، المصدر نفسه، ج ٢، ص ٣٠٥، وعلي بن يوسف القفطي، انباه الرواة عـلى ابناء النجـاة، ج٢، ص ٢٥٧.

ثقيف. ولكننا نعرف أن هذه الرحلة صارت عرفاً موضع احترام واعزاز منذ أبي عمرو بن العلاء (٦٩٠ ـ ٧٧١). واستمرت الى القرن العاشر. قال الجوهري (أبو نصر اسماعيل) (١٠٠٣) في مقدمة معجمه المعروف بالصحاح: «فإني قد أودعت هذا الكتاب ما صح عندي من هذه اللغة... بعد تحصيلها بالعراق رواية، واتقانها دراية، ومشافهتي بها العرب العاربة في ديارهم بالبادية»[٦].

بل وصل الأمر بالأزهري (أبو منصور محمد بن أحمد) (٨٩٥ ـ ٩٨١) الى أن يستثمر الأسر الذي وقع فيه، في أثناء رحلته الى الحج، واضطراره الى الاقامة عند آسريه، عندما وجدهم من العرب الفصحاء. قال في مقدمة معجمه **تهذيب اللغة**: «دعاني الى ما جمعت فيه من لغتهم والفاظهم والاستقصاء فيما حصلت منها، والاستشهاد بشواهد أشعارها... تقييد نكت حفظتها ووعيتها عن أفواه العرب الذين شاهدتهم وأقمت بين ظهرانيهم سُنيات، اذ كان ما أثبته أئمة اللغة في كتبهم لا ينوب مناب المشاهدة ولا يقوم مقام الدربة والعادة»[٧].

ولم يقف علماء اللغة عند حدود نظرة العرب القديمة بل تخطوها الى ما وراءها. واعتدل بعضهم فقنع بالحكم على بعض الشعراء الذين قضوا حياتهم خارج حدود نجد بالبعد عن اللغة النموذجية أو عدم أخذ اللغويين عنهم كما أخذوا عن لغة غيرهم. قال الأصمعي (أبو سعيد عبد الملك) (٧٤٠ ـ ٨٣١): «العرب لا تروي شعر ابي داود وعدي بن زيد: وذلك لأن الفاظهما ليست بنجدية»[٨]. وقال أبو محمد عبد الله بن قتيبة (٨٢٨ ـ ٨٨٩): «أتى (عدي بن زيد) بألفاظ كثيرة لا تعرفها العرب... وعلماؤنا لا يرون شعره حجة على الكتاب»[٩]. وعلى الرغم من شيوع أمثال هذه الأقوال بين العلماء والنقاد، نقبلها في احتراس وحذر، لأن أصحاب المعاجم ـ وعلى رأسهم الخليل بن أحمد[١٠] ـ رووا عن الشاعرين وغيرهما من المتهمين بالضعف اللغوي.

وأسرف بعض علماء اللغة فميز بين اللغات ـ على أساس بيئتها ـ وحكم على بعضها بالفصاحة[١١]، وبعضها بالضعف وانكار اللغويين لها وتركها[١٢]، وبعضها بالرداءة والذم[١٣]. ووضح الفارابي (أبو ابراهيم اسحق) (نحو ٩٦١) المقياس البدوي، والقبائل المعترف بها وغير المعترف، توضيحاً كافياً في قوله: «الذين عنهم نقلت اللغة العربية وبهم اقتدى وعنهم أخذ اللسان العربي، من بين قبائل العرب، هم: قيس وتميم وأسد... ثم هذيل وبعض كنانة وبعض الطائيين. ولم يؤخذ عن غيرهم من سائر قبائلهم.

---

(٦) الجوهري، الصحاح، ص ٣٣.

(٧) محمد بن احمد الأزهري، **تهذيب اللغة**، ج ١، ص ٦، ونصار، **المعجم العربي: نشأته وتطوره**، ج ١، ص ٣٠٥.

(٨) الموشح ٧٣ في: ابو عبد الله محمد بن عمران المرزباني، **الشعر والشعراء** (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٦)، ص ٢٣٠.

(٩) نصار، **المعجم العربي: نشأته وتطوره**، ج ١، ص ٢٤١.

(١٠) المصدر نفسه، ج ١، ص ٢٤٠.

(١١) السيوطي، **المزهر في علوم اللغة وانواعها**، النوع التاسع، ج ١، ص ١٨٣ ـ ١٨٤.

(١٢) المصدر نفسه، النوع العاشر، ج ١، ص ٢١٤ ـ ٢٢٠.

(١٣) المصدر نفسه، النوع الحادي عشر، ج ١، ص ٢٢١ ـ ٢٢٦.

وبالجملة فإنه لم يؤخذ عن حضري قط، ولا عن سكان البراري ممن كان يسكن أطراف بلادهم المجاورة لسائر الأمم الذين حولهم. فإنه لم يؤخذ لا من لخم ولا من جذام ـ لمجاورتهم أهل مصر والقبط ـ ولا من قضاعة وغسان وأياد ـ لمجاورتهم أهل الشام وأكثرهم نصارى يقرأون بالعبرانية ـ ولا من تغلب والنمر ـ فإنهم كانوا بالجزيرة مجاورين لليونان ـ ولا من بكر ـ لمجاورتهم للنبط والفرس ـ ولا من عبد القيس وأزد عمان ـ لأنهم كانوا بالبحرين مخالطين للهند والفرس ـ ولا من أهل اليمن ـ لمخالطتهم للهند والحبشة ـ ولا من بني حنيفة وسكان اليمامة، ولا من ثقيف وأهل الطائف ـ لمخالطتهم تجار الأمم المقيمين عندهم ـ ولا من حاضرة الحجاز ـ لأن الذين نقلوا اللغة صادفوهم حين ابتدأوا ينقلون لغة العرب قد خالطوا غيرهم من الأمم، وفسدت ألسنتهم»[١٤]. فاذا أغضينا عن التطرف الذي يشوب هذا النص، ويعيب حكمه على بعض القبائل، استنبطنا منه مبدأ قال به علماء اللغة والنحو وتمسكوا به. أعني ذلك المبدأ الذي ينظر الى لهجات القبائل العربية نظرة معيارية، تميز بين لهجات سليمة وأخرى رديئة. واللهجات السليمة هي لهجات القبائل التي عاشت في البادية منعزلة عن المؤثرات الخارجية. واللهجات الرديئة هي لهجات القبائل التي استوطنت بقاعاً بعيدة عن البادية، أو بقاعاً من البادية أو قريبة منها، غير أنها اتصلت بشعوب غير عربية كان لها أثرها في لهجتها. وما زال هذا المبدأ ملتزماً في علم النحو العربي الى اليوم، وإن كان المحدثون من علماء اللغة تحللوا من قبضته المحكمة، وحصلوا على شيء من التحرر منه.

ثانياً: المجال الأدبي

إذا تركنا المجال اللغوي الى الادبي، وجدنا ثلاث فئات تتقاسمه وتفطن الى أثر البيئة، ومنذ عهد بعيد، وإن كان لا يزاحم المجال اللغوي في ذلك. ومن أقدم ما عثرت عليه خبر يبين أن الذوق يختلف من بيئة الى أخرى: جاء في الحديث النبوي: «من بدا جفا»[١٥] فرق الحديث بين أذواق أبناء البادية وأبناء الحاضرة ووصف الأولين بالغلظة والخشونة. وعثرت على خبر آخر يتحدث عن الذوق أيضاً. روى أبو الفرج الأصفهاني ـ صاحب أكبر موسوعة فنية قديمة[١٦] ـ عن عبيد الله بن عمر العمري (٧٦٤) ـ قال: «خرجت حاجاً فرأيت امرأة جميلة تتكلم بكلام أرفثت (أفحشت) فيه. فأدنيت ناقتي منها، ثم قلت لها: يا أمة الله، ألست حاجة؟ أما تخافين الله! فسفرت عن وجه يبهر الشمس حسناً. ثم قالت: تأمل يا عم، فإنني ممن عناه العرجي بقوله:

أماطتْ كساءَ الخزِ عن حرِ وجهِها	وادنت على الخدين بُرداً مهلهلا
من اللاءِ لم يحججن يبغين حِسْبةً	ولكن ليقتلن البريءَ المغفلا

.... فقلت لها: فإني أسأل الله ألا يعذب هذا الوجه بالنار... وبلغ ذلك سعيد بن المسيب (٦٣٤ ـ ٧١٣) أو

---

(١٤)المصدر نفسه، ج ١، ص ٢١١ و٢١٢، والفارابي، الاقتراح (حيدر آباد الدكن، ١٣٥٩ هـ).

(١٥)ابو الحسن علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد ابو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي، ط ٣ (القاهرة: دار احياء الكتب العربية، ١٩٥١)، ص ١٨.

(١٦)ابو الفرج الاصفهاني، الأغاني، ٢٤ ج (القاهرة: دار الكتب المصرية، ١٩٢٧ ـ ١٩٧٤)، ج ١، ص ٤٠٣.

سلمة بن دينار (٧٥٧) فقال: أما والله لو كان من بعض بغضاء العراق لقال لها: اعزُبي، قبحك الله، ولكنه ظرف عباد أهل الحجاز».

والفئات الثلاث التي نجدها هي ما يلي:

١ ـ فئة النقاد

أقدم ما عثرت عليه من الأخبار النقدية التي تربط بين الشعراء وبيئاتهم يرجع الى العصر الأموي. فقد روي[١٧] أن كثيراً قدم على عبد الملك بن مروان فأنشده، والأخطل (٦٤٠ ـ ٧٠٨) عنده. فسأله عبد الملك: «كيف ترى يا أبا مالك؟ فقال: أرى شعراً حجازياً مقروراً، لو ضغطه برد الشام لاضمحل». ويكشف هذا الخبر أن الأخطل يفرق بين شعراء الحجاز وشعراء العراق والشام، ويفضل الأخيرين على الأولين، وإن كان التفضيل ساذجاً لا يعتمد على أساس واضح.

ثم يتضح التأثير عند محمد بن سلام الجمحي (٧٦٧ ـ ٨٤٦) الذي يعطينا ثلاثة أخبار: أولها صياغة لما كان يدور بين اللغويين عن عدي بن زيد قال: «عدي بن زيد كان يسكن الحيرة ومراكز الريف فلان لسانه وسهل منطقه»[١٨]. فإذا كان اللغويون نظروا الى سلامة لغة عدي، فإن ابن سلام نظر الى سهولة ألفاظه وتراكيبه. وإذا كان اللغويون عللوا حكمهم بما حدث في الحيرة من اختلاط بين العرب وغيرهم، فإن ابن سلام علل حكمه بطبيعة الحيرة الريفية التي تختلف عن طبيعة البادية.

ولعل هذا الحكم هو الذي أعان ابن سلام في حكمه التالي، الذي لم يقف فيه عند شاعر واحد، بل اتسع ففرق بين سكان الريف وسكان الصحراء عامة، فجعل الأمر قاعدة عامة، قال: «أهل القرى ألطف نظراً من أهل البدو»[١٩].

ونظر ابن سلام في الخبر الثالث الى أثر البيئة (وما يجري فيها) في كثرة الشعر وقلته وفي جودته أيضاً، وفرّق بين البيئات المختلفة اعتماداً على ذلك، قال: «إنما كان يكثر الشعر بالحروب التي تكون بين الأحياء، نحو حرب الأوس والخزرج أو قوم يغيرون ويغار عليهم، والذي قلل شعر قريش أنه لم يكن بينهم ثائرة ولم يحاربوا، وذلك الذي قلل شعر عمان»[٢٠].

وقد التقط ابن قتيبة (أبو محمد عبدالله) (٨٢٨ ـ ٨٨٩) تفرقة ابن سلام بين البادية والريف ووافق عليها وأضاف اليها تفاصيل تكشف عن بعض وجوه التفرقة، فقال: «نازلة الوبر (الصحراء) في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة الحضر، لانتجاعهم الكلأ، وانتقالهم من ماء الى ماء، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان». ورد الى هذه الحياة البدوية المتنقلة ما اعتاده الشاعر القديم من بدء قصائدهم «بذكر الديار

---

(١٧) محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، ذخائر العرب، ٧ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٢)، ص ٤٥٨.

(١٨) المصدر نفسه، ص ١١٧.

(١٩) محمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة، ص ١٠٨ و١١٠.

(٢٠) الجمحي، المصدر نفسه، ص ٢١٧.

والدمن والآثار فشكا وبكى، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها»[٢١].

والتفت ابن طباطبا[٢٢] (٩٣٤) الى استلهام الشاعر العربي القديم لبيئته ووصفه ما فيها من أشياء، واتخاذها مادة ألّفَ منها صوره الفنية، فقال: «اعلم أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها وأدركه عيانها، ومرت به تجاربها، وهم أهل وبر، صحونهم البوادي، وسقوفهم السماء فليست تعدو أوصافهم ما رأوه منها وفيها، وفي كل واحدة منها في فصول الزمان على اختلافها، من شتاء وربيع وصيف وخريف، من ماء وهواء ونار وجبل، ونبات وحيوان، وجماد، وناطق وصامت، ومتحرك وساكن، وكل متولد من وقت نشوئه وفي حال نموه الى حال انتهائه. فتضمنت أشعارها من التشبيهات ما أدركه من ذلك عيانها وحسها. . .». وقد وصل ابن طباطبا الى القمة، في إبانة أثر البيئة في المضمون الشعري، حيث أعلن أن «العرب أودعت أشعارها. . . ما. . . أدركه عيانها، ومرت به تجاربها» بل ذهب الى ما هو أبعد من ذلك فنفى أن يكونوا أتوا بشيء من خارج بيئتهم: «فليست تعدو أوصافهم ما رأوه منها وفيها».

والتفت علي بن عبد العزيز الجرجاني[٢٣] (٩٠٣ - ٩٧٦) الى أثر البيئة في الأذواق، ومن ثم في السلوك واللغة، وما أدى اليه ذلك من آثار في الشعر، قال: «وقد كان القوم يختلفون في ذلك وتتباين فيه احوالهم، فيرقّ شعر احدهم، ويصلب شعر الآخر، ويسهل لفظ احدهم، ويتوعر منطق غيره. وانما ذلك بحسب اختلاف الطبائع، وتركيب الخَلْق. فإن سلاسة اللفظ تتبع سلاسة الطبع، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة. وأنت تجد ذلك ظاهراً في اهل عصرك وابناء زمانك. وترى الجافي الجلف منهم كز الالفاظ، معقد الكلام، وعر الخطاب، حتى انك ربما وجدت الفاظه في صوته ونغمته، وفي جرسه ولهجته. ومن شأن البداوة أن تحدث بعض ذلك، ولاجله قال النبي صلى الله عليه وسلم: «من بدا جفا». ولذلك تجد شعر عدي - وهو جاهلي - اسلس من شعر الفرزدق ورجز رؤبة - وهما آهلان - لملازمة عدي الحاضرة، وايطانه الريف، وبُعده عن جلافة البدو وجفاء الأعراب. . . فلما ضرب الاسلام بجرانه، واتسعت ممالك العرب، وكثرت الحواضر، ونزعت البوادي الى القرى، وفشا التأدب والتظرف، اختار الناس من الكلام ألينه وأسهله، وعمدوا الى كل شيء ذي اسماء كثيرة فاختاروا أحسنها سمعا، وألطفها من القلب موقعا. . . وأعانهم على ذلك لين الحضارة وسهولة طباع الاخلاق. فانتقلت العادة وتغير الرسم، وانتسخت هذه السنة، واحتذوا بشعرهم هذا المثال. وترفقوا ما أمكن، وكسوا معانيهم ألطف ما سنح من الالفاظ . .».

اتخذ الجرجاني مما قيل عن عدي بن زيد عماداً، أضاف اليه حديثاً نبوياً يؤيده، ثم وسع الصورة بحيث شملت البادية والحاضرة وأثر كل منهما في أذواق الناس وأخلاقهم وسلوكهم وطريقة نطقهم، ثم في ألفاظ أشعارهم وأساليبهم. ولم يقف بالأثر عند البيئة الجغرافية، بل أضاف البيئة الثقافية، بخاصة تلك التي أتى بها الاسلام. ووازن بين عدد من الشعراء للبرهنة على صحة ما أدلى به من أحكام، بل اختار شعراء جاهليين واسلاميين لهذه الموازنة، ليبين أن أثر المكان أقوى من أثر الزمان.

---

(٢١) ابو علي الحسن بن علي بن رشيق، **العمدة في صناعة الشعر ونقده** (بيروت: دار الجيل، ١٩٧٢)، ج ١، ص ٢٢٦.

(٢٢) ابو الحسن محمد بن احمد بن طباطبا، **عيار الشعر**، تحقيق وتعليق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام (القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٥٦)، ص ١٠.

(٢٣) الجرجاني، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، ص ١٧ - ١٩.

واذا انتقلنا الى ابن رشيق القيرواني (ابو علي الحسن)[٢٤] (١٠٠٠ - ١٠٧١) لم نجده يأتي بجديد وانما يضيف تفاصيل للشرح والايضاح، ويعود الى الاقتصار على مطالع القصائد بعد ان كان الحديث قد تعداها الى عامة الشعر. قال: «وللشعراء مذاهب في افتتاح القصائد بالنسيب، لما فيه من عطف القلوب واستدعاء القبول، بحسب ما في الطباع من حب الغزل والميل الى اللهو والنساء. . . ومقاصد الناس تختلف: فطريق أهل البادية ذكر الرحيل والانتقال، وتوقع البين، والاشفاق منه، وصفة الطلول والحمول، والتشوق بحنين الابل ولمع البروق ومر النسيم، وذكر المياه التي يلتقون عليها، والرياض التي يحلون بها من خزامى وأقحوان وبهار وحنوة وظيان وعرار وما أشبهها من زهر البرية الذي تعرفه العرب، وتنبته الصحارى والجبال وما يلوح لهم من النيران من الناحية التي بها احبابهم. . وأهل الحاضرة يأتي اكثر تغزلهم في ذكر الصدود والهجران والواشين والرقباء ومنعة الحراس والأبواب، وفي ذكر الشراب والندامى والورد والنسرين والنيلوفر، وما شاكل ذلك من النواوير البلدية والرياحين البستانية، وفي تشبية التفاح والتحية به، ودرس الكتب، وما شاكل ذلك مما هم به منفردون».

أخذ ابن رشيق أقوال ابن قتيبة، وأعاد صياغتها، وأضاف اليها ما رصده من احوال العشاق في الحواضر مما خالفوا فيه عشاق البادية.

واجمال القول ان أول ناقد اشار الى أثر البيئة في الشعر كان من الشعراء، ثم توالى حديث النقاد بعده.

وقد بدا ذلك الحديث ساذجاً مبهماً عند الاخطل غير أنه اتضح عند ابن سلام الذي أفاد من أحكام اللغويين وأن اتسع فيها واتجه بها وجهة فنية.

وكان اول ما فطن اليه النقاد من آثار البيئة ما اتصل بكثرة الشعر وقلته ولغته ثم ربط قتيبة (او من نقل عنه) بين البيئة ومطالع القصائد. ثم وصل التنبيه الى قمته عند ابن طبا طبا والجرجاني للذين كشفا أثر البيئة في المضمون والشكل الشعريين، بل ارجع اولهما كل الظواهر الشعرية الى البيئة.

ثم تنازل النقد عن هذه القمة الى أقوال تردد الأقوال السابقة نصاً، او تعيد صياغتها، فإن أضافت اليها، فإنما هي تفاصيل للايضاح فقط.

٢ - فئة الشعراء

أقدم خبر عثرت عليه يدل على تنبه الشعراء لتأثير البيئة في عملية الابداع الفني. قيل ان كثيراً ابن عبد الرحمن، المعروف بكثيّر عزة (٧٢٣) سئل ذات يوم[٢٥] يا ابا صخر، كيف تصنع اذا عسر عليك الشعر؟ «فقال: «أطوف في الرباع المخيلة (الجميلة) والرياض المعشبة، فيسهل على ارصنه، ويسرع الي احسنه». واذن فكثيّر يزعم أن هناك بيئات تسد مسالك الشعر أمام الشاعر، وهناك بيئات تدفعه الى النظم، وان البيئة التي يتوافر لها الجمال الطبيعي تدخل بالشاعر في حال انفعالية تصل به الى عملية الابداع، تستدعي ما أحب من الشعر. بل يمتاز الشعر الآتي في مثل هذه البيئة بجمال فني قد لا

(٢٤) ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج ١، ص ٢٢٥.

(٢٥) المرزباني، الشعر والشعراء، ص ٧٩.

يتوافر في انتاج غيرها من البيئات.

وربما نجد فيما روي عن معاصره الفرزدق (٧٢٨) مثل هذا التنبه، وان لم يصرح الشاعر به او يومىء اليه؛ قال ابراهيم بن محمد الزهري[٢٦]: «قدم الفرزدق المدينة في امارة ابان بن عثمان (٦٩٤ - ٧٠١). . فإني والفرزدق وكثيّراً جلوس في المسجد نتناشد الاشعار، اذ طلع علينا غلام شخت (هزيل) آدم (أسمر) في ثوبين ممصّرين (أي مصبوغين بصفرة غير شديدة) ثم قصد نحونا حتى جاء الينا فلم يسلم. فقال: أيكم الفرزدق؟. . . فقال له الفرزدق: ومن انت لا أم لك؟ قال: رجل من بني الانصار ثم من بني النجار ثم انا ابن أبي بكر بن حزم، بلغني أنك تزعم أنك أشعر العرب وتزعم مضر ذلك لك، وقد قال صاحبنا حسان (بن ثابت) شعراً فأردت أن أعرضه عليك وأؤجلك سنة، فإن مثله فأنت أشعر العرب والا فأنت كذاب منتحل. ثم أنشده قول حسان:

لنا الجفنات الغر يلمعن بالضحى وأسيافنا يقطرن من نجدة دما
متى ما تزرنا من مَعَدٍّ عصابة وغسان نمنع حوضنا ان يهدما

. . . فأنشده القصيدة الى آخرها وقال له: اني قد أجلتك فيها حولا. ثم انصرف وانصرف الفرزدق مغضباً يسحب رداءه ما يدري أي طريق يسلك حتى خرج من المسجد. . . فلم نزل في حديث الفرزدق والانصاري بقية يومنا. حتى اذا كان الغد، خرجت من منزلي الى مجلسي الذي كنت فيه بالامس، وأتاني كثيّر فجلس معي، فإنا لنتذاكر الفرزدق ونقول: ليت شعري ما فعل، اذ طلع علينا في حلة أفواف (قطن) يمانية موشاة، له غديرتان، حتى جلس في مجلسه بالامس، ثم قال: ما فعل الانصاري؟. . . فنلنا منه وشتمناه. فقال: قاتله الله! ما رميت بمثله ولا سمعت بمثل شعره! فارقتكما فأتيت منزلي فأقبلت أصعد وأصوب في كل فن من الشعر، فلكأني مفحم أو لم أقل قط شعراً حتى نادى المنادي بالفجر، فرحلت ناقتي ثم أخذت بزمامها فقدتها حتى اتيت ذبابا (جبل بالمدينة). . . فجاش صدري كما يجيش المرجل، ثم علقت ناقتي وتوسدت ذراعها، فما قمت حتى قلت مئة وثلاثة عشر بيتاً. . .»

وقد انتجت أمثال قول كثير وفعل الفرزدق مقولة اشتهرت بين الشعراء، وسارت مسار الاقوال الشاردة، تعلن: «ما استُدعي شارد الشعر بمثل الماء الجاري، والشرف (المرتفع) العالي، والمكان الخضر الخالي»[٢٧].

ومهما تكن قيمة الاقوال السابقة، فإنها لا تقارن بما وقع في القرن التالي، ويمكن وصفه بالثورة على العرف الشعري القديم. فقد تغيرت بيئات الشعراء تغيراً كبيراً، فصاروا أبناء مدن بعد أن كانوا ابناء بادية، بل صاروا أبناء مدن غاية في التحضر فقدت أكثر صلاتها بالبادية مثل الكوفة والبصرة وبغداد ففقد هؤلاء الشعراء معرفتهم بالبادية، وكان من الطبيعي ان يفقدوا صلتهم العاطفية بها، فيفقدوا اعجابهم بها واحساسهم بمواطن الجمال فيها. بل شاهت صورتها عند بعضهم فصارت «خراباً يباباً، يسكنها قوم من الاجلاف الغلاظ، يعيشون في خيام مصنوعة من جلود الانعام صناعة فطرية. . . لا يتركون حيواناً من حيوان الصحراء الا اكلوه حتى الحيات»[٢٨]. قال علي بن الخليل فيمن تشبّه بالاعراب[٢٩]:

---

(٢٦) الأصفهاني، **الأغاني**، ج ٩، ص ٣٣٧.

(٢٧) المرزباني، **الشعر والشعراء**، ص ٧٩.

(٢٨) البهبيتي، **تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري**، ص ٤٤٥.

(٢٩) المصدر نفسه، ص ٤٤٩.

اتينـاه بشَبُّـوط ترى في ظهره حدبـاً
فقال: أما لبخلك من طعام يذهب السَّغبـا
فصِد لاخيك يربوعاً وضبـا واترك اللعبـا
فرشت له قريح المسك والنسرين والغربـا
فأمسك انفه عنها وقام موليـا هربـا
يشم الشيح والقيصوم كي يستوجب النسبـا

وقال ايضاً:

فلو تراه صارفـا أنفـه من ريح خيري ونسريـن
لقلت: جلف بني دارم حن الى الشيح بيبريـن
دعموص رمل زل عن صخره يعاف أرواح البساتيـن
تنبو عن الناعم اعطافه والخز والسنجاب واللين

وطبيعي ان يحس بعض الشعراء أن بيئتهم (وما يمارسون فيها من حياة) تختلف كل الاختلاف عن بيئة الشعراء السابقين، وان يعدلوا عن تقليد هؤلاء الشعراء في انتاجهم، لأنهم يصورون حياة غير حياتهم، وان يأخذوا في تصوير واقعهم الحي.

وكان العرف الشعري اتخذ من القصيدة الجاهلية نموذجاً أوجب على الشاعر الفحل ان يحتذيه، ولم يقتصر على هذا بل حدد عناصر تلك القصيدة النموذجية لانها لم تكن المثال الأوحد، وعني عناية خاصة بمطلعها. ويمكن معرفة هذا النموذج من قول ابن قتيبة[٣٠] (٨٢٨ - ٨٨٩) الذي ربط ربطاً وثيقاً بينه وبين البيئة التي ظهر فيها: «سمعت بعض أهل الادب يذكر ان مقصّد القصيد انما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والاثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سبباً لذكر اهلها الظاعنين عنها، اذا كان نازلة العمد في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر لانتقالهم عن ماء الى ماء، وانتجاعهم الكلأ وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان. ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق، ليميل نحوه القلوب ويصرف اليه الوجوه... فإذا علم أنه قد استوثق من الاصغاء اليه والاستماع له عقب بايجاب الحقوق، فرحل في شعره وشكا النصب والسهر وسرى الليل وحر الهجير وانضاء الراحلة والبعير. فإذا علم أنه قد اوجب على صاحبه حق الرجاء وذمامة التأميل، وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير بدأ في المديح فبعثه على المكافأة، وهزه للسماح، وفضله على الأشباه... فالشاعر المجيد من سلك هذه الاساليب... وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الاقسام، فيقف على منزل عامر، أو يبكي عند مشيد البنيان، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر والرسم العافي، أو يرحل على حمار أو بغل ويصفهما، لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير، أو يرد على المياه العذاب الجواري لأن المتقدمين وردوا على الاواجن الطوامي، او يقطع الى الممدوح منابت النرجس والآس والورد، لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيح والحنوة والعرارة».

وقد قنع بعض الشعراء بالخروج على هذا العرف، واختاروا عناصر أخرى غير الاطلال لمطالع قصائدهم. وقد وقع هذا منذ عهد مبكر يرجع الى منتصف العصر الاموي عند عمر بن ابي ربيعة واتباعه. ولكنه لم يثر الدهشة ولا لفت الانظار لأنه لم يعلن تحديه للقديم، ولأن بعض القديم نفسه

(٣٠) المرزباني، الشعر والشعراء، ص ٧٤ - ٧٧.

لم يبدأ بالاطلال. فافتتح أبان بن عبد الحميد اللاحقي (٨١٥) مدحته للفضل بن يحيى (٧٦٥ - ٨٠٩) بالغزل والخمر، قال[٣١]:

نعمنا ليلة الانعام حيث العرج ينعرج
بناعمة كمثل البدر شاب دلالها غنج
تغاديني المعازف عو دها والصنج والزنج
يكفي شادن لم أذْ سه في طرفه غنج
له نغمات قينات بها الارواح تختلج
احب من الغناء مليح ما ايقاعه المزج
امر سلافة صرفا كان صبيبها ودج
كذاك العيش اذ قلبي رخي باله بلج

وكذا فعل اشجع السلمي (نحو ٨١١) ومنصور النمري (نحو ٨٠٥) وغيرهما.

وافتتح عبد الله بن المعتز (٨٦١ - ٩٠٩) احدى قصائده بالوقوف على شجرة نبق، لأنها الشجرة التي كان يجتمع مع صاحبته تحت ظلها عند ماء يجاورها، قال[٣٢]:

ايا سدرة الوادي على المشرع العذب سقاك حيا حيّ الثرى ميت الجدب
كذبتُ الهوى ان لم أقف أشتكي الهوى اليك وان طال الطريق على صحبي
وقفت بها والصبح ينتهب الدجى باضوائه، والنجم يركض في الغرب
أمانع أطراف الدموع، فمقلتي موقرة بالدموع، غربا على غرب
وهل هي الاحاجة قضيت لنا ولوم تحملناه في طاعة الحب

الامر المهم انهم لم يلتزموا رسماً معيناً لم يتعدوه، وانما حرروا انفسهم واستغلوا مطالع قصائدهم في التعبير الحر عنَّ انفسهم وما عنَّ لهم من افكار. قال ابو نواس في مطلع مدحته للعباس ابن الفضل بن الربيع[٣٣]:

الحمد لله ليس لي نشبُ فخف ظهري وقلَّ زواري
واحسنت نفسي التعزي عن شيء تولى ومتن أوطاري
فلست أخشى نفسي على طمع أخاف فيه دريكة العار
من نظرت عينه الي فقد أحاط علماً بما حوت داري

وصرح ابو نواس (٧٦٣ - ٨١٤) في احدى قصائده بجهله بالصحراء وأنه يصف بيئته التي تقع عيناه عليها فقال[٣٤]:

---

(٣١) محمد بن يحيى الصولي، أخبار الشعراء المسمى كتاب الأوراق (مطبعة الصاوي، ١٩٣٤)، ص ١٥.

(٣٢) ابو العباس عبد الله بن المعتز، ديوان عبد الله بن المعتز، تفسير محيى الدين الخياط (بيروت: مطبعة الاقبال، [د. ت.])، ص ٨٢.

(٣٣) ابو علي الحسن بن هاني ابو نواس، **ديوان ابي نواس** (القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥٨)، ص ٢٠٦.

(٣٤) المصدر نفسه، ص ١٣٠، والبهبيتي، **تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري**، ص ٤٥٢.

مالي بدار خلتْ من اهلها شَغَل | ولا شجاني لها شخص ولا طلل
ولا رسوم، ولا أبكي لمنزلة | للأهل عنها وللجيران منتقَل
بيداء مقفرة يوما فأنعتها | ولا سرى بي فأحكيه بها جمل
ولا شتوت بها عاما فأدركني | فيها المصيف فلي عن ذاك مرتحل
ولا شددت بها من خيمة طنبا | جارى بها الضب والحرباء والورل
لا الحَزْن مني برأي العين أعرفه | وليس يعرفني سهل ولا جبل
لا أنعت الروض الا ما رأيت به | قصراً منيفاً عليه النخل مشتمل

ثم يمضي في وصف النخل. والحق أن ابا نواس كان على وعي عميق باختلاف البيئتين القديمة والحاضرة، وبوجوب استلهام الشعراء بيئتهم الراهنة. قيل انه عندما دخل ليهنىء الأمين (٨٠٩ ـ ٨١٣) بأولى قصائده فيه، استأذن في حديث يمهد لقصيدته قال فيه: «يا أمير المؤمنين، ان شعراء الملوك قبلي شببوا بالمدر والحجر، والشاء والبقر، والصوف والوبر، فغلظت طباعهم، واستغلقت معانيهم، ولا بصر لهم بامتداح خلفائنا»[٣٥] ثم انشده قصيدته التي افتتحها بالخمر:

الا دارها بالماء حتى تلينها | فلن تكرم الصهباء حتى تهينها

وعندما وجد الشاعر الخليفة لا يعترض على شعره، غالى في موقفه، وانتقل الى الدعوة العلنية الدؤوب الى ترك الوقوف على الاطلال، والاستعاضة عنها بالخمر أو غيرها من موضوعات الحاضرة. حقاً لم يكن أبو نواس أول من رفع لواء هذه الدعوة ولا الوحيد فيها. بل سبقه الى أطراف منها بعض الشعراء. فقد عجب بشار بن برد (٧١٤ ـ ٧٨٤) ممن يقف فيبكي على الأطلال فقال[٣٦]:

كيف يبكي لمحبس في طلول | من سيبكي لحبس يوم طويل؟
ان في الحشر والحساب لشغلا | عن وقوف بكل رسم محيل

وفضل صديق لمطيع بن اياس (٧٨٣) موقف عاشقين على الصحارى وما فيها من مواضع وجبال وطيور، قال مطيع[٣٧] «جلست أنا ويحيى بن زياد (نحو ٧٧٦) الى فتى من أهل الكوفة كان يُنسب الى الصبوة، ويكتم ذاك. ففاوضناه واخذنا في أشعار العرب، ووصفها البيد وما أشبه ذلك، فقال:

لأحسنُ من بيد يحار بها القطا | ومن جبلي طيّ ووصفكما سلعا
تلاحظ عيني عاشقين كلاهما | له مقلة في وجه صاحبه ترعى

وسخر سلم الخاسر (٨٠٢) في مدحته للمهدي (٧٧٥ ـ ٧٨٥) ممن يصف الصحراء والرحلة فيها، قال[٣٨]:

---

(٣٥) ابو نواس، ديوان أبي نواس الحسن بن هاني، حققه وضبطه وشرحه عبد المجيد الغزالي (القاهرة: مطبعة مصر، ١٩٥٣)، ص ٦٩٨.

(٣٦) بشار بن برد، ديوان بشار بن برد (القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٦)، ج ٤، ص ١٥٢.

(٣٧) ابو العباس عبد الله بن المعتز، طبقات الشعراء، تحقيق عبد الستار احمد فراج، ذخائر العرب، ٢٠ (القاهرة: دار المعارف، [د. ت.])، ص ١٠٢.

(٣٨) المصدر نفسه، ص ١٠٢.

حـي المنابـر بـالـسـلام أعـلى وداع أو لمام؟
لم يـبـق مـنـك ومـنـهـم غـير الجلود عـلى الـعـظام
ولـقـد سـكـرت مـن الهـوى سـكـر الـغـويّ مـن المدام
فـالـقـلـب مـضـطـرب الحـشـا والـعـين نـافـرة المنـام
فـاذا عـزمـت فـامض همـتـك بـيـن محـمـود وذام
ودع الـنـوافـخ في الـبرى يـسـبـحـن في بـحـر الـظلام

ودعـا عبد الله بن ابي اميـة[39] دعوة صريحة الى اهمال الـوقوف عـلى الاطلال في ع
صادرة من أبي نواس، قال:

دع دارسـات الـطلول وكـل ربـع محـيـل
ولا تـصـف دار سـلمـى ذرهـا لـكـل جـهـول
ولا تـقـل: آل لـيـلى قـد آذنـوا بـرحـيـل

ولم ينفرد أبو نواس بحملته على الاطلال بـل شاركـه فيها كثير من معاصريـه، الذير
بخاصة بالخمريات، من أمثال الحسين بن الضحاك المعـروف بالخليـع (٧٧٩ ـ ٨٦٤) الذ
البادية، وما تنبته من زروع، ومـا تفرضـه على سكـانها من شرب للبن الابل والنعـاج ولبس
خشنـة قديمة، وركوب للخيـل، ووصف كل مـا في الباديـة بالأقـذاء، وكل من فيهـا بـالا
قال[40]:

بـدلـت من نـفـحـات الـورد بـآلاء ومـن صـبـوحـك درّ الإبـل والـشـا
مـا بـين بـطن بـثـيران حـللت بـه الى الـفـراديس إلا شـوب أقـذاء
فـعـد همـك عـن طِـرْفٍ يمـارسـه جـلف تـلفـع طـمـرا بـين احـنـاء

ولـذلك يعـد المؤرخون هـذه الحملة ثورة عـامة أعلنهـا المجـددون في مـطلع العصر
للمـواءمة بـين شعرهم وبيئتهم الحضريـة الحديثـة وما تمتـلىء به من تيـارات ثقافيـة جديـدة
المؤرخون ابا نواس زعيم هذه الثورة لالحاحه في الاعلان والدفاع عنهـا، ولاتساعـه فيها حتى
الاعراف البدوية من وقوف على الاطلال، وبكاء عندها وحديث معها، وتغزل بأسماء عربية
ووصف للرحلة في الصحارى المجدبة الفسيحة لبلوغ الممدوح، وتصوير لحياة أهـل هذه الـ
وما عرفوه من حيوان ونبات. قال في احدى قصائده[41]:

انس رسـم الـديـار ثـم الـطلولا وارفض الـربـع دارسـا ومحـيـلا
هـل رأيـت الـديـار ردت جـوابـا وأجـابـت لـذي الـسـؤال سـؤولا
واشربـنـهـا كـأنها عـين ديـك يـطرد الهـم طـعـمـهـا والـغـليـلا

(٣٩) المصدر نفسه، ص ٣٢٣.
(٤٠) الحسين بن الضحاك، اشعار الخليج (بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٠)، ص ١٩.
(٤١) ابو نواس، ديوان ابي نواس الحسن بن هاني، تحقيق الغزالي، ص ٦٧٣.

وقال[٤٢]:

دع الاطلال تسفيها الجنوب	وتبكي عهد جدتها الخطوب
وخل لراكب الوجناء أرضا	تخب بها النجيبة والنجيب
ولا تأخذ عن الاعراب لهوا	ولا عيشا فعيشهم جديب
دع الالبان يشربها رجال	رقيق العيش بينهم غريب
بأرض نبتها عشر وطلح	واكثر صيدها ضبع وذيب
اذا راب الحليب فبل عليه	ولا تحرج فما في ذاك حوب
فأطيب منه صافية شمول	يطوف بكأسها ساق أريب

من اجل ذلك لا نعجب عندما نجد من الادباء من اتهمه بالشعوبية، أي كراهية العرب والتعصب عليهم ممالأة لأصله الفارسي. ولكن غيرهم اعتدل فاكتفى بالقول بأنه «كان شعوبي اللسان»[٤٣] وبرأه من شعوبية القلب.

والامر الغريب في هذه الدعوة أنها ـ على الرغم من اعتمادها على واقع البيئات الجديدة ـ لم تنل النجاح المقدر لها. واستمر الشعراء بل المجددون منهم أمثال أبي تمام (٨٠٦ ـ ٨٤٦) والمتنبي (٩١٥ ـ ٩٦٥) والمعري (٩٧٣ ـ ١٠٥٧) في الاجيال التالية يلتزمون بالعرف العربي القديم في تصوير الاطلال والصحراء. واضطر أبو نواس نفسه الى التنازل عن دعوته، والعودة الى العرف القديم في بعض مدحه، ارضاء للممدوحين. ويكشف لنا ذلك ان الخلفاء وكبار القوم وعلماء اللغة في بغداد احتضنوا العرف القديم، وقاوموا كل مساس به، وفرضوه على الشعراء فرضاً. ويكشف أيضاً أن البيئة الثقافية غلبت البيئة الجغرافية، ودفعت الشعراء الى الاحتذاء، او التجديد في داخل الاطار القديم.

والغريب أيضاً ان دعوة أبي نواس صارت دعوة تقليدية رددها شعراء الخمر بعده تظرفاً منهم، دون أن تكون منهم ثورة أو محاولة للثورة، ودون أن يكون ذلك منهم تلبية لشعور بيئي. يقول ابن وكيع التنيسي (١٠٠٣) مثلاً في احدى خمرياته[٤٤].

ذا العيش لا نعت المهامة والفلا	وسؤال رسم الدار والاحجار
لا فرّج الرحمن كربة جاهل	يبكي على الاطلال والآثار

وورد الينا خبر من القرن العاشر يدل أن الشاعر العربي اتسعت فطنته بالاثر البيئي، فتنبه الى أن البيئة الضيقة الخاصة تفرض من الآثار مثل ما تفرض البيئة العامة الواسعة. قيل[٤٥]: إن أحد

---

(٤٢) المصدر نفسه، ص ١١.

(٤٣) ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج ١، ص ٢٣٢.

(٤٤) حسين نصار، محقق، ابن وكيع التنيسي شاعر الزهر والخمر (القاهرة: مكتبة مصر، [د. ت.])، ص ٦٠.

(٤٥) يوسف بن تغري بردى، النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، تحقيق فهيم محمد شلتوت، جمال محمد محرز وجمال الدين الشيال، ١٦ ج (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢)، ج ٣، ص٩٦.

الاشخاص سأل ابن الرومي (٨٣٦ ـ ٨٩٦) لم لا تشبه تشبيه ابن المعتز وانت اشعر منه؟ فقال له: أنشدني شيئاً من شعره أعجز عن مثله. فانشده وصف ابن المعتز للهلال:

فانظر اليه كزورق من فضة قد اثقلته حمولة من عنبر

فقال ابن الرومي: زدني. فانشده:

كأن اذريونها والشمس فيه كالية
مداهن من ذهب فيها بقايا غالية

فصاح ابن الرومي: «واغوثاه، لا يكلف الله نفساً الا وسعها، ذلك انما يصف ماعون بيته».

ومجمل القول إن الشعراء خضعوا للآثار التي تفرضها كل بيئة وما يجري فيها من تيارات ثقافية متغايرة، عن وعي من بعضهم، وعن غير وعي من أكثرهم. ولذلك اختلفت صورة ما أصدروه من شعر في الاقطار العربية المتعددة، والعصور المتعاقبة.

ولم يقف الامر بهم عند هذا بل كان منهم من له حس أرق وفطنة أثقب، فتنبهوا الى أثر البيئة في المجالات الشعرية المتعددة. وكشف أقدم الاخبار التي عثرنا عليها عن أن أقدم تنبه كان في مجال عملية الابداع، عوناً لها أو إعاقة.

ثم فطن الشعراء الى ما تخلفه البيئة من آثار في شكل القصيدة ومضمونها، بل الى عناصر جزئية في المضمون. وقد أثارهذا التنبه أول ثورة عامة على العرف العربي القديم في بناء القصيدة.

٣ ـ مؤرخو الأدب

أولع العرب بالاخبار التاريخية منذ جاهليتهم، فتداولت كل قبيلة قصص تاريخها في أسمارها، وحافظت عليها حفاظها على كيانها. ولذلك لم يعجب العلماء عندما وجدوا العرب يبادرون الى التأليف التاريخي منذ عصر مبكر كل التبكير بعد الاسلام، ووجدوهم يبتكرون من وجوه التأليف التاريخي ما لا نجده عند أمة غيرها في قديمها فيما اعتقد.

واقدم تاريخ عثرت على أخباره، ويتناول بقعة معينة، هو الكتاب الذي ألفه محمد ابن الحسين ابن زبالة، في تاريخ المدينة، وفرغ من تأليفه في تشرين الأول/ اكتوبر عام ٨١٤.

والكتاب أو الكتب التالية هي ما ألفه محمد بن عمر الواقدي (٧٤٧ ـ ٨٢٣) عن فتوح البلدان، او فتوح الشام ومصر وأرمينية والعجم والعراق وغيرها. ثم توالت الكتب التي اختص كل منها بمنطقة واحدة مثل اخبار مكة لأحمد بن محمد المعروف بابن الأزرق (٨٣٤)، واخبار البصرة لعمر بن شبة (٧٨٩ ـ ٨٧٨) وغيرهما، أو عمَّت أكثر من منطقة مثل فتوح مصر والمغرب وأخبارهما لعبد الرحمن بن عبد الله بن عبد الحكم (٨٧١)، وفتوح البلدان لأحمد بن يحيى البلاذري (٨٩٢)، وغيرهما من الكتب التي قسمت ما احتوت عليه من فصول على أساس جغرافي. وعلى الرغم من أن هذه الكتب لا تمت الى التاريخ الادبي، فلا أشك انها ساهمت في لفت الانظار الى الأساس

(٤٦) الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ص ٨١.

الجغرافي، وأدختله في الاطار الثقافي للانسان العربي في القرن التاسع.

وأقدم كتاب في التاريخ الادبي وصل الينا هو كتاب طبقات فحول الشعراء لمحمد بن سلام الجمحي (٧٦٧ ـ ٨٤٦). وقد قصر المؤلف كلامه على أربعين شاعراً من الفحول المشهورين في الجاهلية، ومثلهم في الاسلام، وما قارب ذلك من شعراء ذوي لون خاص.

وكما اختار الجمحي الشعراء على أساس تحكمي، قسمهم الى طبقات على أساس تحكمي أيضاً. فاعتمد في التقسيم ـ كما يقول ـ على تشابه الشعر. ولكنه جعل كل أربعة من الجاهليين ـ ومن الاسلاميين كذلك ـ طبقة. وأقام الكتاب كله على هذا النظام. وذلك أمر محال. وقد شعر المؤلف بهذا، فقال ذات مرة، وهو يتحدث عن أوس بن حجر، الذي وضعه في الطبقة الثانية من الجاهليين: «وأوس نظير الاربعة المتقدمين إلاّ إنّا اقتصرنا في الطبقات على أربعة رهط»[٤٦].

وعدل المؤلف عن هذا الأساس في عدد من الشعراء وضعهم بين طبقات الجاهليين وطبقات الاسلاميين. حقاً جعلهم طبقات، غير أنه خصص واحدة لأصحاب المراثي، وأخرى لشعراء القرى العربية، وعنى بها المدينة ومكة والطائف والبحرين واليمامة، وطبقة ثالثة لليهود.

ويبين هذا أن ابن سلام راعى في تقسيمه الشعراء الذين تناولهم في كتابه الأسس التالية:

١ ـ لون الشعر، فجعل لأصحاب الرثاء طبقة، وللرجاز الطبقة التاسعة من الاسلاميين.

٢ ـ جودة الشعر وكثرته، فقدم الطبقات التي تتحلى بهاتين الخاصيتين، وأخر التي تفتقر الى احداهما.

٣ ـ جنس الشاعر، فخص يهود المدينة بطبقة.

٤ ـ بيئة الشاعر، حين جمع شعراء القرى معاً، وتكلم عن أهل كل قرية منها منفردين وحين أفرد الطبقة السادسة من الاسلاميين لأربعة شعراء من الحجاز.

وكان ذلك أول التفات الى البيئة في كتب التاريخ الأدبي.

ويبدو أن دعبل بن علي الخزاعي (٧٦٥ ـ ٨٦٠) راعى الأساس البيئي فيما كتب عن الشعراء العباسيين، إذ يقال انه ألّف كتاباً في شعراء بغداد، وآخر في شعراء البصرة، وثالثاً في شعراء خراسان. وسواء أكانت هذه الكتب أجزاء من كتابه المعروف طبقات الشعراء ـ كما يرجح د. محمد زغلول سلام[٤٧] ـ أم كانت كتباً مستقلة، فإن دلالتها لا تتغير، وتؤكد إقامة دعبل حديثه عن هؤلاء الشعراء على أساس جغرافي واضح.

ولم يصل الينا الكتاب التالي، وهو البارع لهارون بن علي بن يحيى المنجم (٩٠١). وقد أعطى ابن خلكان هذا الكتاب وصفين متناقضين، فأوقعنا في الحيرة فقد قال في ترجمته للعماد الاصفهاني[٤٨]: «صنف التصانيف الفائقة، من ذلك كتاب «خريدة القصر وجريدة العصر» جعله ذيلاً على «زينة دمية

---

(٤٧) سلام، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة، ص ١١٦.

(٤٨) شمس الدين ابو العباس احمد بن خلكان، وفيات الأعيان وانباء ابناء الزمان، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد، ٦ ج (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٤٨ ـ ١٩٤٩)، ج ٤، ص ٢٣٥.

الدهر» تأليف أبي المعالي سعد بن علي الوراق الحظيري، والحظيري جعل كتابه ذيلاً على «دمية القصر وعصرة اهل العصر» للباخرزي، والباخرزي جعل كتابه ذيلا على «يتيمة الدهر» للثعالبي . . . والثعالبي جعل كتابه ذيلا على كتاب «البارع» لهارون بن علي المنجم». وعاد الى تأكيد هذا القول في ترجمته لهارون فقال[٤٩]: «هذا الكتاب هو الذي ذكرته في ترجمة العماد الكاتب الاصبهاني، وقلت: ان كتاب الخريدة، وكتاب الحظيري والباخرزي والثعالبي، فروع عليه، وهو الاصل الذي نسجوا على منواله» وقبِلَ هذا القول كل من كتب عن **البارع**، أو **يتيمة الدهر** للثعالبي، أو منهج الثعالبي في تأليفها. ولما كانت كل الكتب التي ذكرها ابن خلكان تعتمد على أساس جغرافي في التقسيم كان لنا الحق أن نعتقد أن ابن المنجم اعتمد على هذا الاساس، بل كان أول مؤرخ أدبي قسم كتابه كله على أساس جغرافي.

ولكن هذا الاستنتاج لا يتفق مع وصف ابن خلكان نفسه **للبارع** أيضاً، في قوله: «افتتحه بذكر بشار بن برد، وختمه بمحمد بن عبد الملك بن صالح»[٥٠] ذلك الوصف الذي يقارب وصف كتاب **الباهر** الذي بدأ تأليفه أخوه يحيى بن علي (٨٥٥ ـ ٩١٢) وأتمه ولده أحمد، ووصْف طبقات ابن المعتز. وقد صرح ابن المعتز في مقدمة كتابه **طبقات الشعراء** بأنه تابع فيه ابن المنجم في كتابه **طبقات الشعراء**[٥١] الذي قطع محمد بهجة الاثرى أنه أراد به **البارع**[٥٢]. فإذا صح ذلك، وجب اخراج البارع من هذه المجموعة، فلا أساس جغرافيا في كتاب ابن المعتز. ويؤكد هذا أن كتب هذه المجموعة صرحت أنها تتبع الثعالبي ومن بعده من المؤلفين، ولم يذكر أحد منها ابن المنجم.

ويلف الغموض أحد الكتب المنسوبة الى محمد بن يحيى الصولي (٩٤٦)، فقد سمّته بعض المصادر كتاب **شعراء مصر**، وبعضها **شعراء مضر**[٥٣]. فإذا صح العنوان الأول كان أول كتاب يتناول الشعراء المصريين بالحديث، وكان الأساس الجغرافي واضحاً فيه. ونبرز الى الضياء مع كتاب عبد الملك بن محمد الثعالبي (٩٦١ ـ ١٠٣٧) المسمّى **يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر**.

فقد رأى العالم الاسلامي يستظل بثلاث خلافات متخاصمة ومتنافسة: عباسية سنية في المشرق، وفاطمية شيعية في الشام ومصر المغرب، وأموية سنية في الاندلس. ورأى الشعراء الفحول يظهرون أو ظهروا في كل واحدة من هذه الخلافات، ولا يقتصر الامر على بغداد أو العراق. بل رأى الشعر العربي ينزوي عن جزء من بلاد فارس تهيمن عليه الدولة السامانية، ويسلمه الى شعر فارسي اللغة، أخذ يقوى شيئاً فشيئاً الى أن أظهر أول شعرائه الكبار في ابي جعفر رودكي (٩٤١).

فاتخذ الثعالبي من التقسيم البيئي اساساً لكتابه. ورتب شعراء عصره الذين ذكرهم في أقسام أربعة:

---

(٤٩) المصدر نفسه، ج ٥، ص ١٢٧.

(٥٠) المصدر نفسه، ج ٥، ص ١٢٧.

(٥١) ابن المعتز، طبقات الشعراء، ص ١٨، وفيه ابن نجيم، غير ان الاثري رأى انه محرّف عن ابن المنجم.

(٥٢) عماد الدين محمد بن محمد الكاتب الاصفهاني، خريدة القصر وجريدة العصر، القسم العراقي، تحقيق محمد بهجة الأثري وجميل سعيد (القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، [د. ت.])، «المقدمة،» ص ٨٤.

(٥٣) محمد بن يحيى الصولي، اخبار البحتري (دمشق: دار الفكر، ١٩٦٤)، ص ٢٦.

ـ القسم الاول في محاسن أشعار آل حمدان وشعرائهم وغيرهم من أهل الشام وما يجاورها من مصر والموصل (والمغرب) ولمع من أخبارهم.

ـ القسم الثاني في محاسن أشعار أهل العراق، وإنشاء الدولة الديلمية من طبقات الأفاضل، وما يتعلق بها من أخبارهم ونوادرهم، وفصوص من فصول المترسلين منهم.

ـ القسم الثالث في محاسن أشعار أهل الجبال وفارس وجرجان وطبرستان وأصفهان من وزراء الدولة الديلمية وكتّابها وقضاتها وشعرائها وسائر فضلائها، وما ينضاف اليها من أخبارهم وغرر ألفاظهم.

ـ القسم الرابع في محاسن أشعار أهل خراسان وما وراء النهر، من إنشاء الدولة السامانية والغزنية، والطارئين على الحضرة ببخارى من الآفاق، والمتصرفين على أعمالها، وما يستطرف من أخبارهم، وبخاصة أهل نيسابور والغرباء الطارئين عليها والمقيمين فيها.

ثم قسّم كل واحد من هذه الاقسام الى عشرة أبواب: فكانت أبواب القسم الأول كما يلي:

ـ الباب الأول في فضل شعراء الشام على شعراء سائر البلدان. . . .
ـ الباب الثاني في ذكر سيف الدولة. . . .
ـ الباب الثالث في ذكر أبي فراس. . . .
ـ الباب الرابع في ملح شعر آل حمدان وغيرهم من أمراء الشام وقضاتها وكتّابها
ـ الباب الخامس في ذكر أبي الطيب المتنبي. . .
ـ الباب السادس في ذكر النامي والناشي والزاهي. . . .
ـ الباب السابع في ذكر أبي الفرج عبد الواحد الببغاء. . .
ـ الباب الثامن في ذكر الخليع الشامي والوأواء الدمشقي وأبي طالب الرقي.
ـ الباب التاسع في ملح أهل الشام ومصر والمغرب. . . .
ـ الباب العاشر في ذكر شعراء الموصل. . . .

وتأتي أبواب القسم الثاني كما يلي:

ـ الباب الأول في ذكر ملوك آل بويه. . .
ـ الباب الثاني في ذكر المهلبي الوزير. . .
ـ الباب الثالث في ذكر أبي اسحاق الصابي
ـ الباب الرابع في ذكر ثلاثة من كتاب آل بويه يجرون مجرى الوزراء: عبد العزيز بن يوسف، وعبد الرحمن بن الفضل الشيرازي، وعلي بن القاسم القاشاني.
ـ الباب الخامس في ذكر شعراء البصرة. . . .
ـ الباب السادس في ذكر نفر من شعراء العراق ونواحيها سوى بغداد. . . .
ـ الباب السابع في ذكر قوم من شعراء بغداد. . .
ـ الباب الثامن في تفاريق قطع من ملح المقلين من أهل بغداد ونواحيها، والطارئين عليها من الآفاق، والمقيمين بها.

ـ الباب التاسع فيما أخرج من مجموع أشعار أهل العراق وغيرهم في الوزير أبي نصر سابور بن أردشير.
ـ الباب العاشر في ذكر الشريف أبي الحسن الرضي الموسوي النقيب. . .

وهذه أبواب القسم الثالث:
ـ الباب الأول في ذكر ابن العميد. . .
ـ الباب الثاني في ذكر ابنه أبي الفتح ذي الكفايتين. . .
ـ الباب الثالث في ذكر الصاحب أبي القاسم اسماعيل بن عباد. . .
ـ الباب الرابع في ذكر أبي العباس أحمد بن ابراهيم الضبي. . .
ـ الباب الخامس في محاسن أشعار أهل العصر من أصبهان.
ـ الباب السادس في ذكر الشعراء الطارئين على حضرة الصاحب (بن عباد) من الآفاق سوى من يقع ذكره منهم في أهل خراسان وطبرستان، فإن لهم باباً منفرداً في هذا الربع الثالث وسوى أبي طالب المأموني وأبي بكر الخوارزمي وبديع الزمان أبي الفضل الهمذاني، فإن لذكر كل منهم مكاناً في الربع الرابع.
ـ الباب السابع في ذكر سائر شعراء الجبل، والطارئين عليه من العراق وغيرها. . .
ـ الباب الثامن في ذكر. . . أهل فارس والأهواز، سوى من تقدم ذكرهم في ساكني العراق. . وسوى من يتأخر ذكرهم في الطارئين على خراسان. . .
ـ الباب التاسع: ذكر. . . أهل جرجان وطبرستان
ـ الباب العاشر في ذكر الامير السيد شمس المعالي قابوس بن وشمكير. . .

وهذه أبواب القسم الرابع:
ـ الباب الأول في إيراد محاسن وطرف من أخبار وأشعار قوم سبقوا أهل عصرنا هذا قليلاً وتقدموهم يسيراً، ومن أبناء الدولة السامانية، وإنشاء الحضرة البخارية وسائر شعراء خراسان، الذين هم ـ مع قرب العهد في حكم أهل العصر.
ـ الباب الثاني في ذكر العصريين المقيمين بالحضرة البخارية، والطارئين عليها، والمتصرفين في أعمالها.
ـ الباب الثالث في ذكر المأموني والواثقي. . .
ـ الباب الرابع في غرر فضلاء خوارزم.
ـ الباب الخامس في ذكر أبي الفضل الهمذاني.
ـ الباب السادس في ذكر أبي الفتح البستي وسائر أهل بست وسجستان. . .
ـ الباب السابع في تفاريق من ملح أهل بلاد خراسان سوى نيسابور. . .
ـ الباب الثامن في ذكر الأمير أبي الفضل عبيدالله بن أحمد الميكالي. . .
ـ الباب التاسع في ذكر الطارئين على نيسابور من بلدان شتى عل اختلاف مراتبهم، فمنهم من فارقها، ومنهم من استوطنها. . . سوى من تقدم ذكره منهم في سائر الأبواب.
ـ الباب العاشر في ذكر النيسابوريين الذين تقع محاسن أقوالهم في هذا الباب. . .

يتجلى من هذا العرض للأقسام والأبواب أن الثعالبي أقام أقسام كتابه وأبوابه على أساس جغرافي واضح. فتناول القسم الأول المنطقة من الشام شرقاً الى المغرب غرباً، والثاني العراق، والثالث ايران تقريباً، والرابع خراسان وما وراء النهر. وأقام الأبواب على مدينة أو إقليم واحد أحياناً، مثل الموصل والبصرة والعراق واصبهان والجبل وبخارى وخوارزم وخراسان. وأقامها على أكثر من مدينة مثل الباب التاسع في القسم الأول، والثامن والتاسع في القسم الثالث. والسادس في القسم الرابع. ولكنه في الباب التاسع من القسم الثالث فصل الحديث عن جرجان عن حديثه عن طبرستان. وأعطى بغداد ثلاثة أبواب، ونيسابور بابين، لاعتبارات مختلفة، يظهر الأساس الجغرافي في بابي نيسابور، لأن أحدهما لابنائها، والثاني للطارئين عليها. وفصل الحديث عن المقيمين عن الحديث عن الطارئين في داخل الباب السابع من القسم الثالث أيضاً. وقد خلط الطارئين بالمقيمين دون تفرقة بينها في أبواب أخرى، مثل الأبواب السادس والسابع والثامن من القسم الثالث، والبابين الثاني والتاسع من القسم الرابع. بل فعل ذلك في أقسام أخرى من دون أن يصرح بذلك في عناوينها، كما يتجلى في القسم الأول خصوصاً. بل ذهب الى أبعد من ذلك عندما خصص أحد الأبواب للطارئين على أحد الأشخاص من البيئات المختلفة، مثل الباب التاسع في القسم الثاني، والسادس في القسم الثالث. وأعطى بخارى بابين أقامهما على أساس زمني يتجلى في البابين الأول والثاني من القسم الرابع. ولما فعل ذلك وغيره، اضطر الى أن يخرج بعض الشعراء من الأبواب التي يستحقونها جغرافياً، كما فعل في الباب السادس من القسم الثاني، والبابين السادس والثامن من القسم الثالث، والبابين السابع والتاسع من القسم الرابع.

ولذلك: حين أقول ان الثعالبي أقام كتابه على أساس جغرافي، لا أعني أنه التزم هذا الأساس التزاماً دقيقاً سالماً من الشوائب. فنحن نرى المؤلف في العناوين السابقة يتخذ من الفئات الحاكمة لا البيئات مواد بعض عناوينه، ونراه يجمع في القسم الواحد بين بيئات مختلفة متباعدة، وعلى الرغم من ذلك، لقي كتاب يتيمة الدهر من إعجاب مؤرخي الأدب، ما جعلهم يتخذونه مثالاً يحتذونه في أعمالهم، فيؤرخ كل منهم لأهل عصره، ويقيم الحديث عنهم على أساس جغرافي كما فعل الثعالبي. بل اتبعوه في حديثه المسجوع الذي لا يقدم معلومات عن أديب ممن تناولهم، ولا يقومه تقويماً حقيقياً.

وبعد مدة تجمعت لدى الثعالبي معارف تنتمي الى الكتاب، الذي كان اشتهر بين العلماء، فدوَّنها في ملحق سار فيه على نهج اليتيمة، قال: «ووقع الي على الأيام ما ينخرط في سلكه ويصلح للالحاق به، ولا يسوغ تأخيره عن أخواته، لا سيما وقد خلا منه مكان قوم من السادة والكبراء، لا مترك لنثار خواطرهم ووسائط قلائدهم (و) عنَّ لي حذو كتاب لطيف على تمثيله وترتيبه، وإيداعه ما شذ عنه من طرزه وجنسه... وقد قررت عنوان الكتاب تتمة اليتيمة»[٥٤].

وذكر صاحب كشف الظنون[٥٥] أن لتقي الدين عبد القادر المصري (١٥٩٦) مختصراً لليتيمة في مقدار نصفها.

---

(٥٤) عبد الملك بن محمد الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن اهل العصر (طهران، ١٣٥٣ هـ)، ج ١، ص ٩.

(٥٥) مصطفى بن عبدالله حاجي خليفة، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، ص ٢٠٤٩ و٢٠٥٠.

وألف علي بن الحسن الباخرزي (١٠٤٤) كتاب **دمية القصر وعصرة أهل العصر** وقسم معاصريه الذين تناولهم فيه الى سبعة أقسام، وهي:

- القسم الاول في محاسن شعراء البدو والحجاز.
- القسم الثاني في طبقات شعراء الشام وديار بكر وأذربيجان والجزيرة وسائر بلاد المغرب.
- القسم الثالث في فضلاء العراق.
- القسم الرابع في شعراء الري والجبال وأصفهان وفارس وكرمان.
- القسم الخامس في فضلاء جرجان واستراباذ ودهستان وقومس وخوارزم وما وراء النهر.
- القسم السادس في شعراء خراسان وقهستان وبست وسجستان وغزنة.
- القسم السابع في طبقة من أئمة الادب لم يجر لهم في الشعر رسم، أورد فيه عشرين رجلاً ممن لم يعرفوا بالشعر، لم يراع في ايرادهم ترتيباً ما، وكان كل واحد من هؤلاء الادباء ينتمي الى مدينة غير مدن رفاقه. وذكر الباخرزي انه جعل الاعلام في داخل كل قسم ثلاث طبقات زمنية[٥٦] «منهم السابقون الاولون، ومنهم اللاحقون المخضرمون، ومنهم المحدثون العصريون» غير ان الكتاب لا يفرد كل طبقة بفصل خاص بل لا نجد فصولاً في الكتاب في غير القسم السادس فقد افتتحه بخمسة من الادباء عددهم[٥٧] «نجوماً أرضية نظموا من أسلاك القوافي عقوداً مرضية... هم في مواكب الفضل خميس، وما منهم الا مقدم أو رئيس» كذلك فعل مع أدباء مدينته باخرز[٥٨] «عناية بأرض خرجتني، والى هذه الرتب العالية درجتني...» كذلك نجد فيه عنواناً لطبقات مدينة بيهق[٥٩]، وآخر لاسفرايين[٦٠].

وواضح أن الباخرزي تناول الاقاليم التي تناولها الثعالبي، وعالج معاصريه من الشعراء خصوصاً والكتاب عموماً كما فعل الثعالبي، وانهما اشتركا في بعض التراجم لان الباخرزي وجد الثعالبي لم يعطها ما تستحق. وعلى الرغم من ان الباخرزي قسم الكتاب الى سبعة أقسام، لم تبرأ الدمية مما لاحظناه في اليتيمة، ومما سنجده في معظم الكتب التالية.

وانتقل المنهج الى الاندلس في القرن الثاني عشر فاتبعه علي بن بسام الشنتريني (١١٤٧) في كتابه **الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة** غير أنه قصره على الاندلس وحدها من الاقطار العربية.

وجعل المؤلف كتابه في أربعة اقسام:
- الاول منها لأهل قرطبة وما يصاقبها من بلاد متوسطة الاندلس.
- الثاني لأهل الجانب الغربي.

---

(٥٦) علي بن الحسن الباخرزي، **دمية القصر وعصرة اهل العصر** (بغداد: مطبعة المعارف، ١٩٧٠)، ج ١، ص ١٢١.

(٥٧) المصدر نفسه (النجف الاشرف: مطبعة النعمان، ١٩٧١)، ج ٢، ص ٨٥.

(٥٨) المصدر نفسه، ج ٢، ص ٣٤٣.

(٥٩) المصدر نفسه، ج ٢، ص ٣٠٥.

(٦٠) المصدر نفسه، ج ٢، ص ٣١١.

ـ الثالث لأهل الجانب الشرقي .

ـ الرابع للطارئين على الاندلس. واستطرد الى ثلاثة عشر أديباً من المشارقة المعاصرين الذين لا صلة لهم بالاندلس وأعلن أنه عقد هذا القسم «اقتداء بابي منصور في تأليفه المشهور، المترجم بيتيمة الدهر في محاسن أهل العصر»[٦١].

وصرح[٦٢] انه حشا كل قسم بالحديث عمن ملكه ثم الكتاب والوزراء ثم أعيان الشعراء ثم المقلين منهم، غير أنه لم يفصل بين كل فئة وأخرى لتداخلها، ولذلك كثيراً ما لا يتضح هذا النهج .

وقال العماد الاصفهاني[٦٣] عن القاضي الرشيد أحمد بن علي بن الزبير (١١٦٧): «صنف كتاب جنان الجنان ورياض الاذهان، وذيل به اليتيمة، وطالعت منه جزءاً، ذكر فيه شعراً» .

ويدل هذا القول ان القاضي الرشيد قسم كتابه على أساس جغرافي، وإن كان الكتاب مفقوداً، على الرغم من استفادة من كتبوا عن شعراء مصر منه، مثل العماد في الخريدة، وابن سعيد في المغرب. ويؤكد هذا الاستنتاج قول الادفوي في **الطالع السعيد**[٦٤]: «ذيل به على اليتيمة» .

وعلى الرغم من ذلك، لا أستطيع المواءمة بين هذه الاقوال وقول ياقوت الذي يدل على أنه لم يتناول الا من عاش في مصر من الشعراء، قال: «كتاب جنان الجنان وروضة الاذهان في أربع مجلدات، يشتمل على شعر شعراء مصر ومن طرأ عليهم»[٦٥].

وألّف البيهقي (١١٠٦ ـ ١١٧٠) ذيلا على **دمية القصر**، جمع فيه أشعار أهل عصره وسماه **وشاح الدمية** ثم ألّف تتمة له في مجلد خفيف سماه **درة الوشاح**. وقد اختلف العلماء في اسم البيهقي، فجعله السمعاني في الذيل: أبا الحسن علي بن زيد[٦٦]، وجعله العماد الأصفهاني في **الخريدة**: شرف الدين أبا الحسن علي بن الحسن. والمرجح هو الأول، فهو المنقول عن خط يده[٦٧]. وقد عثر في خزانة كتب حسين جلبي بمدينة بورسة في تركيا على جزء من الدرة[٦٨].

وألّف أبو المعالي سعد بن علي القاسم الأنصاري الحظيري المعروف بدلال الكتب (١١٧٢)

---

(٦١) ابو الحسن علي بن بسام الشنتريني، **الذخيرة في محاسن اهل الجزيرة** (القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٣٩)، ج ١، القسم الأول، ص ٢٠.

(٦٢) المصدر نفسه، ج ١، القسم الاول، ص ٢١ .

(٦٣) الاصفهاني، **خريدة القصر وجريدة العصر**، القسم العراقي، «قسم شعراء مصر،» ج ١، ص ١٠٢.

(٦٤) جعفر بن ثعلب الادفوي، **الطالع السعيد الجامع اسماء نجباء الصعيد**، تحقيق سعد محمد حسن، مراجعة طه الحاجري (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٦٦)، ص ١٠٠ .

(٦٥) ياقوت الحموي، **معجم الادباء**، ج ٤، ص ٥٥ .

(٦٦) ابن خلكان، **وفيات الأعيان وانباء ابناء الزمان**، ج ٣، ص ٦٧ .

(٦٧) المصدر نفسه، ج ٣، ص ٦٧، وياقوت الحموي، **معجم الادباء**، ج ١٣، ص ٢١٩ .

(٦٨) جامعة الدول العربية، معهد المخطوطات العربية، **فهرست المخطوطات المصورة** (القاهرة: الجامعة، المعهد، ١٩٥٤)، ج ١، ص ٥٤٥.

زينة الدهر وعصرة أهل العصر، الذي سماه ابن الدبيثي زينة الدهر في لطائف شعراء العصر جمع فيه جماعة كثيرة من أهل عصره ومن تقدمهم[٦٩].

وألّف عماد الدين أبو عبد الله محمد بن حامد القرشي الأصبهاني (١١٢٥ ـ ١٢٠١) كتاب خريدة القصر وجريدة العصر لأهل عصره وجعله في أربعة اقسام:

ـ القسم الاول لشعراء العراق.

ـ القسم الثاني لشعراء العجم وفارس وخراسان.

ـ القسم الثالث لشعراء الشام والموصل وجزيرة بني ربيعة وديار بكر وما يجاورها من البلاد، والحجاز وتهامة واليمن.

ـ القسم الرابع لشعراء مصر وأعمالها وجزيرة صقلية والمغرب والاندلس.

وفصل شعراء كل اقليم عن الاقاليم الاخرى التي جمعها تحت قسم واحد. واتبع في الترجمة نهجاً مماثلاً لنهج الثعالبي في اليتيمة.

وبعد مدة من تأليف الخريدة، عثر العماد على جماعة من الشعراء أهملهم أو أخل الحديث عنهم، فاستدركهم في كتاب في ثلاثة مجلدات، أورد العلماء اسمه في صور متعددة، فقيل السيل، وقيل السيل والذيل، وقيل السيل على الذيل[٧٠].

واختصر الحافظ أبو عبد الله محمد بن عبد العظيم بن عبد القوي المنذري الخريدة، ويبدو أن خزانة كتب المجمع العلمي العراقي تقتني مختصراً عن هذ المختصر[٧١].

واختصرها أيضاً علي بن محمد المعروف برضائي الرومي (١٦٢٩) في كتاب يسمّى عود الشباب أو الشهاب بطرد الذباب وتتوزع نسخه على برلين واسطنبول وفيينا[٧٢].

ثم أخرج علي بن موسى المعروف بابن سعيد الاندلسي (١٢١٤ ـ ١٢٧٥) كتابي المغرب في حلى المغرب والمشرق في حلى المشرق. وأراد بالمغرب المنطقة من مصر الى المغرب والاندلس، وبالمشرق المنطقة من الشام الى أقصى الوطن العربي شرقاً، وعالج كل واحد من هذه المناطق معالجة جغرافية.

فقد قسم منطقة الاندلس الى غرب وموسطة وشرق، وأفرد لكل قسم منها كتاباً فسمّى كتاب الغرب كتاب العرس في حلى غرب الاندلس، وسمّي كتاب الموسطة كتاب الشفاه اللعس في حلي موسطة الاندلس، وسمّى كتاب الشرق كتاب الانس في حلي شرق الاندلس.

---

(٦٩) ابن خلكان، وفيات الأعيان وانباء ابناء الزمان، ج ٢، ص ١٠٩؛ الاصفهاني، خريدة القصر وجريدة العصر، القسم العراقي، «المقدمة،» ج ١، ص ٨٦، وياقوت الحموي، معجم الادباء، ج ١١، ص ١٩٤.

(٧٠) الاصفهاني، المصدر نفسه، ج ١، ص ٩٤.

(٧١) المصدر نفسه.

(٧٢) المصدر نفسه.

ولم يقنع بهذا بل قسم كل واحد من هذه الاقسام الثلاثة تبعاً للممالك التي ظهرت فيه، وأعطى كلاً منها كتاباً. فكان نصيب غرب الاندلس سبعة كتب هي:

- كتاب الحلة المذهبة في حلي مملكة قرطبة.
- كتاب الذهبية الاصيلية في حلي المملكة الاشبيلية.
- كتاب الفردوس في حلي مملكة بطليوس.
- كتاب الخلب في حلي مملكة شلب.
- كتاب الديباجة في حلي مملكة باجة.
- كتاب الرياض المصونة في حلي مملكة أشبونة.
- كتاب خدع الممالقة في حلي مملكة مآلقة.

ثم قسم كل واحدة من هذه الممالك تبعاً لما تشتمل عليه من كور. فقسم الاولى مثلاً الى ما يلي:

- كتاب الحلة الذهبية في حلي الكورة القرطبية.
- كتاب الدرة المصونة في حلي كورة بلكونة.
- كتاب محادثة السير في حلي كورة القصير.
- كتاب الوشي المصور في حلي كورة المدور.
- كتاب نيل المراد في حلي كورة مراد.
- كتاب المزنة في حلي كورة كزنة.
- كتاب الدر النافق في حلي كورة غافق.
- كتاب النغمة الارجة في حلي كورة استجة.
- كتاب الكواكب الدرية في حلي كورة القبرية.
- كتاب رقة المحبة في حلي كورة استبة.
- كتاب السوسانة في حلي كورة اليسانة.

ثم قسم كل كورة تبعاً لما تشتمل عليه من مدن مشهورة فاشتملت الكورة الاولى من الكور السابقة على الكتب التالية:

- كتاب النغم المطربة في حلي حضرة قرطبة.
- كتاب الصبيحة الغراء في حلي حضرة الزهراء.
- كتاب البدائع الباهرة في حلي حضرة الزاهرة.
- كتاب الوردة في حلي مدينة شقندة.
- كتبا الجرعة السيغة في حلي قرية وزغة.

وعدّ المؤلف كل قاعدة لمملكة عروساً لها، ورأى ان العروس الكاملة الزينة تحتاج الى منصة وتاج وسلك وحلة وأهداب. أما المنصة فخصصها للمعلومات الجغرافية عن القاعدة والمنشآت وأفرد التاج للمعلومات التاريخية بمن حكموها، والسلك لتراجم من له شعر من الوزراء والكتّاب والقضاة

والعلماء والشعراء، والحلة لتراجم من ليس له شعر من أعلام الفئات السابقة، والاهداب للوشّاحين والزجّالين وأصحاب النوادر.

وواضح أن المؤلف أقام جميع أقسام كتابه على أسس جغرافية بينة.

وألّف شهاب الدين أحمد بن محمد بن عمر الخفاجي (١٥٦٩ ـ ١٦٥٩) كتاب **ريحانة الألبا وزهرة الحياة الدنيا**. وقسمه الى أربعة أقسام:

- القسم الأول في محاسن أهل الشام ونواحيها
- القسم الثاني في محاسن العصريين من أهل المغرب وما والاها.
- القسم الثالث في مصر وأحوالها.
- القسم الثالث في ذكر الروم (بلاد الاتراك العثمانيين).

وقد خصص فصلاً من القسم الثاني لمكة، وأكثر من الحديث عن تجاربه الشخصية في الكتاب، بخاصة في القسم الأخير الذي أضاف فيه عدداً من المعارف أيضاً.

وألّف محمد أمين بن فضل الله بن محب الدين المحبي (١٦٥١ ـ ١٦٩٩) **نفحة الريحانة ورشحة طلاء الحانة** ذيلا على **ريحانة الألبا**، وبناه على ثمانية أبواب:

- الأول في محاسن شعراء دمشق ونواحيها.
- الثاني في نوادر أدباء حلب.
- الثالث في نوابغ بلغاء الروم.
- الرابع في ظرائف ظرفاء العراق والبحرين.
- الخامس في لطائف لطفاء اليمن.
- السادس في عجائب نبغاء الحجاز.
- السابع في غرائب نبهاء مصر.
- الثامن في تحائف أذكياء المغرب.

ولم يتبع المؤلف ترتيباً ما في كتابه، غير انه خصص فصلاً لبعض البيوت العلمية في قسم دمشق، مثل بيت حمزة وبيت العماد وبيت المحبي.

ونقد النقاد **نفحة الريحانة** وتجمعت لدى مؤلفه معارف جديدة فشرع في تدوين ذيل لها. ولكن الأجل لم يمهله لينسق ما كتب. وعندما عثر عليه تلميذه محمد بن محمود السؤالاتي الحنفي العثماني، عني به ونظّمه وأضاف اليه.

واقتصر السؤالاتي في التقسيم على ثلاثة فصول هي[٧٣]:

- الفصل الأول في بلغاء دمشق الشام.

(٧٣) محمد امين بن فضل الله بن محب الله المحبي، **نفحة الريحانة ورشحة طلاء الحانة**، تحقيق عبد الفتاح محمد الحلو، ٦ ج (القاهرة: عيسى الحلبي وشركاه، [د. ت.])، ومنه نسخة في دار الكتب المصرية تحت رقم ١٢٧٠ أدب.

ـ الفصل الثاني في بلغاء المدينة المنورة.
ـ الفصل الثالث في نبهاء حلب الشهباء.

وتقتني دار الكتب المصرية مخطوطة، محفوظة تحت رقم (١٢٨٠ أدب)، وعنوانها **مختارات نفحة الريحانة، ورشحة طلاء الحانة**. وتتبع تبويب النفحة ولكن المخطوطة لم تشر الى صاحب هذه المختارات ولا زمن تدوينها.

وألَّف السيد علي صدر الدين المدني بن أحمد نظام الدين الحسيني الحسني المعروف بابن معصوم (١٧٠٧) كتاب **سلافة العصر في محاسن الشعراء بكل مصر** ترجم فيه لمعاصريه، وقسَّمه كما يلي:

ـ القسم الأول في محاسن أهل الحرمين الشريفين (مكة والمدينة).
ـ القسم الثاني في محاسن أهل الشام ومصر ونواحيهما.
ـ القسم الثالث في محاسن أهل اليمن.
ـ القسم الرابع في محاسن أهل العجم والبحرين والعراق.
ـ القسم الخامس في محاسن أهل المغرب.

وفصل في القسم الاول تراجم مكة عن المدينة، غير أنه لم يفعل ذلك في بقية الاقسام ولم يقصر حديثه على أبناء هذه الأقاليم بل تحدث عن نزلائها أيضاً، وإن أخرهم الى ختام الفصول.
وألَّف عبد الغني بن اسماعيل النابلسي (١٦٤١ ـ ١٧٣١) ذيل **نفحة الريحانة**.

وذكر المرادي في **سلك الدرر**[٧٤] أن سعيد بن محمد بن أحمد السمان الشافعي الدمشقي (١٧٠٦ ـ ١٧٥٩): «أراد تأليف كتاب يترجم به شعراء عصره... وارتحل للبلاد بقصد ذلك. وأراد أن يجعله كالنفحة للامين المحبي، والريحانة للشهاب الخفاجي، والسلافة لأبن معصوم المكي. فلم يتم له ذلك، وبقي في المسودات، وانتثر وتبدد، والمنية عاقته عن نشر هذه الفوائد السنية».

ولكن عبد الفتاح محمد الحلو، ناشر **نفحة الريحانة**[٧٥]، لاحظ أن المرادي نفسه يملأ كتابه **سلك الدرر** بالنقل عنه والرجوع اليه، ويذكر أسماء من نقل عنه في تراجمهم، ثم قال[٧٦]: «ولعل أول ما يلاحظ على هؤلاء المترجمين أنهم دمشقيون، فلعل السمان لم يمكن الا من تراجم ابناء بلدته، أو لعل هذا هو القسم الذي سلم من كتابه واعتمد عليه المرادي». وهذا هو ما حدا بروكلمان[٧٧] الى تسمية كتاب السمان **تراجم أعيان دمشق** وقد ذكر له مخطوطات في عدد من المكتبات.

وألَّف عصام الدين عثمان بن علي بن مراد العمري الموصلي الحنفي (١٧٢١ ـ ١٧٧٩) كتاب **الروض النضر في تراجم أدباء العصر**.

---

(٧٤) ابو الفضل محمد خليل بن احمد المرادي، سلك الدرر في اعيان القرن الثاني عشر، ج ٢، ص ١٤٢.
(٧٥) المحبي، نفحة الريحانة ورشحة طلاء الحانة، ج ١، ص ٣٢.
(٧٦) المصدر نفسه، ج ١، ص ٣٥.
(٧٧) بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، الملحق ٢، ص ٤٠٤.

نتبين من هذه الجولة أن الكتب التي ترجمت للادباء على أساس جغرافي استمرت منذ القرن العاشر الى الثامن عشر، وإذا كانت القائمة التي تتبعتها ينقصها بعض القرون، فإني أظن أن ذلك راجع الى ضياع الكتب التي ألفت فيها أو عدم شهرتها فلم اهتد اليها، ولا أظن أن هذه القرون خلت من هذا الصنف من التأليف. وكانت بعض القرون من الثراء بحيث انتجت أربعة كتب مثل الثاني عشر والثامن عشر، وغير أن الكثير منها اقتصر على كتابين ونلاحظ أن أربعة من المؤلفين أصدروا تتمات لمصنفاتهم، وأن بعض هذه المصنفات وجدت من يختصرها أو يختار منها.

ونتبين أن كل واحد من هؤلاء المؤلفين كان يترجم لمعاصريه، ويتحرى الا يأتي بمن أتى به سابقه من الاعلام الا اذا وجد بين يديه مادة وافرة عنه غير موجودة عنده أو خالفه في بعض ما أورده عنه.

ونتبين أن الاساس الجغرافي لم يتطور وفق زمن التأليف بحيث يصير عند المتأخر أدق وأحكم منه عند المتقدم، بل بقي كما هو في ملامحه العامة، يتسع ويضيق وتكثر عناصره وتضيق، تبع لنظرة المؤلف، لا لاستفادته من قصور سابق وسعيه هو الى الكمال. ولذلك نرى أكثرهم يجمع في الفصل الواحد بين الاقاليم المتعددة بل المتباعدة، وكثيراً ما لا يفرق بين أبناء اقليم واقليم داخل الفصل الواحد. ونجدهم يجمعون بين أبناء الأقاليم والطارئين عليها، طالت مدد اقامتهم أو قصرت. ونجدهم يختلفون في ترتيب الاقاليم في كتبهم لا لسبب جغرافي، وانما لأسباب شخصية.

ونتبين أن التقسيم الجغرافي يصل الى قمة كماله عند المغاربة. أما ابن بسام فيمكن أن نعلل الامر باقتصاره على الاندلس وحدها. وأما ابن سعيد فقد تناول في كتابيه العالم الاسلامي كله، ووصل في تصنيفه الى كمال لم يصل اليه أحد قبله أو بعده.

وتبقى اشارة ضرورية الى كتاب **نفح الطيب من غصن الاندلس الرطيب، وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب** لأحمد بن محمد بن محمد المقري (١٦٣١)، فذلك الكتاب ينقسم الى قسمين: أولهما عن الاندلس، وثانيهما عن الوزير الاديب. وظاهر التقسيم يوحي بأن المؤلف اتبع المنهج الذي يسلكه المؤلفون المحدثون عن الادباء، ويبدأونه بالحديث عن بيئاتهم ويعقبونه بالحديث عنهم، انطلاقاً من إيمانهم بما تخلفه البيئة في حياة الادباء وإنتاجهم من آثار. ولكن المقري لم يصرح بشيء من ذلك، وانما أعلن انه كتب أولاً عن الأديب ثم رأى أن يكتب عن الاندلس، وان يجمع ما كتب في كتاب واحد. وغير بعيد أن يكون إحساس قريب من إحساس المحدثين هو الذي دفعه الى هذا الجمع الذي نعدم نظيره في التراث العربي.

الفصل التاسع

الآداب العربية الإقليمية في النهضة الحديثة

محمود علي مكي (*)

أولاً: المشكل الأكاديمي

الذي يتأمل عالم الإسلام في ما يسمى بالعصور الوسطى ـ وهو تعبير ان صح استعماله في بلاد الغرب الأوروبي المسيحي، فإنه لا ينطبق في حدوده الزمنية على عالم الإسلام ـ فإنه يمكن أن يلاحظ بوضوح وبشكل شامل أنه تعرض على طول تاريخه لقوتين متضاربتين: قوة جاذبة تدفع به إلى الوحدة والتجمع، وقوة طاردة تؤدي به إلى الفرقة والتشتت.

وقد استمر الصراع بين هذين التيارين اللذين عادا يتجاذبان الوطن العربي بمزيد من الشدة والقوة منذ نهضته الحديثة حتى الوقت الحاضر. وفي ظل هذا الصراع يدور التفاعل الفكري والايديولوجي الذي نراه حالياً قائماً من دون أن يفقد شيئاً من حرارته، وهو من دون شك من أهم العوامل التي وجهت مسيرة أدبنا الحديث وما زالت توجهها إلى هذه الساعة.

وعلينا أولاً أن نحدد مفهومنا لعصر النهضة كما نعرفه في وطننا العربي، اذ أنه يختلف اختلافاً جذرياً عما يعنيه في بلاد الغرب الأوروبي، وهو مترتب على ما نفهمه مما يدعى «العصور الوسطى» هنا وهناك. أما بالنسبة للغرب الأوروبي فقد اعتاد المؤرخون حتى زمن قريب على اطلاق ذلك المصطلح على القرون العشرة الممتدة بين سقوط الامبراطورية الرومانية في الغرب في عام ٤٧٦ وسقوط القسطنطينية في أيدي الأتراك العثمانيين في عام ١٤٥٣، وجرى الباحثون الأوروبيون على النظر إلى تاريخ العالم الإسلامي من هذا المنطلق، وهي نظرة يتضح فيها اخضاع تاريخ الإنسانية والعالم كله للمفهوم الأوروبي الذي يعتبر أوروبا مركز العالم ومحوره. ومع ذلك فليس تاريخ الأمم الأوروبية كلها خاضعاً لهذا المفهوم إذ يتفاوت ما بين أمة وأخرى. ولا شك في أن تطبيق ذلك

(*) استاذ أدب اندلسي ـ كلية الآداب ـ جامعة القاهرة.

التحديث الزمني على عالم العروبة خاطىء من أساسه، فقد شهد هذا العالم رقياً حضارياً عظيماً فيما بين القرنين السابع والثالث عشر الميلاديين، ثم دخل في دور ركود تدريجي تزايد في العصور التالية ولا سيما منذ القرن الخامس عشر وامتد بعد ذلك على طول فترة خضوعه المباشر للخلافة التركية العثمانية. أما عصر نهضته الحديثة ـ وهو ما يمكن مقابلته في أوروبا بعصر البعث (Renaissance) ـ فهو يبدأ متأخراً عن أوروبا بنحو أربعة قرون أي في أواخر القرن الثامن عشر حينما شرعت رياح التغيير تهب على الوطن العربي، ولا يزال مستمراً حتى اليوم.

تبقى ناحية أخرى تستحق أن نطرحها ونحن نتحدث عن الآداب الاقليمية. اننا نلاحظ أن كثيراً ممن يكتبون اليوم في الوطن العربي مؤرخين لأقطارهم سواء من الناحية السياسية أو الاجتماعية أو الأدبية يطبقون مفهومهم القومي على هذا التاريخ، فيتحدثون عن التاريخ السياسي، أو الأدبي لهذا القطر أو ذاك كما لو كان قائماً بحدوده الحاضرة منذ فجر التاريخ، بل انهم يعملون أحياناً وفي سذاجة واضحة على تلمس جذوره في مجاهل الماضي القديم، ويحاولون ان يتصيدوا في تكلف ظاهر خصائص وسمات مميزة لهذا الأدب الاقليمي أو ذاك، ويسرفون في ذلك اسرافاً يخرج به عن الموضوعية ويتحول الى لون من ترديد شعارات سياسية صارخة، فنجد من يتحدث عن الشاعر الجاهلي المثقب العبدي «القطري» لأنه ذكر اسم قَطَر في شعره، أو الشاعر الاسلامي الفرزدق «الكويتي»، لأنه كان يتردد على كاظمة التي يظن أنها تقع الآن في الكويت. وينسى كثير من هؤلاء أن تلك الحدود السياسية القائمة حالياً في الوطن العربي، انما هي حدود مصطنعة فرضها الاستعمار فرضاً منذ عهد قريب. فهي في الحقيقة لا تمثل من الاختلاف ما يسمح بأن نعتبر الأدب في هذا القطر أو ذاك أدباً «قومياً» بمعنى الكلمة. ولنضرب على ذلك مثلاً في الشام، فإن هذا القطر ظل يؤلف وحدة متماسكة الى حد بعيد في معظم عصوره القديمة. ولم يعرف هذه التقسيمات السياسية التي تتوزع اليوم «دوله» الأربع الا بعد نهاية الحرب العالمية الاولى، بل انه ظل منذ القرن التاسع حتى القرن السادس عشر تقريباً يؤلف مع مصر وحدة سياسية متجانسة لم تنفصم عراها الا خلال فترات تاريخية محدودة. والجزيرة العربية ظلت على الرغم من تقلب الدول عليها واصطراعها في جنباتها وحدة حضارية متشابهة الأجزاء، الى ان عملت المطامع الاستعمارية بتجزئتها أو «بلقنتها» منذ نحو قرن من الزمان. ونحن مع ذلك لا ننكر أن هناك أقطاراً عربية كانت لها سمات فيها بعض الخصوصية، ولكن ذلك كان في اطار الحضارة العربية الشامل. ونضرب على هذا مثلاً في الأندلس الاسلامية التي كان وضعها الجغرافي بين البحار المحيطة بها وامارات اسبانيا المسيحية مما جعل لها وضعاً خاصاً متميزاً، أو مصر التي تحيط بها من الشرق ومن الغرب حدود واضحة تسمح بالحديث عن كيان خاص لها، ولو ان هذا الكيان كان مرتبطاً في معظم العصور التاريخية بالشام من الشمال وبالسودان من الجنوب، أو المغرب الكبير الذي كان يمتد عبر مساحة مترامية الأطراف ما بين حدود مصر الغربية والمحيط الأطلسي، ثم الصحراء الكبرى في الجنوب، وصحيح أن هذا الاتساع الكبير لم يعن خلال العصور القديمة باحتفاظه بتلك الوحدة، فتوزعته اقسام ادارية دعيت بالمغرب الأقصى والأوسط والأدنى، وحتى هذه الأقسام لم تكن ثابتة الحدود، بل كانت اشبه بكثبان الرمال المتحركة. أما حدوده حالياً فهي التي رسمها الفرنسيون الذين تعمدوا توسيع رقعة المغرب الأوسط، اذ كانوا

يعدون خططهم التي كانوا يمنون أنفسهم بتحقيقها، وهي أن تصبح هذه البلاد فرنسية خالصة. وعلى كل حال فإننا، مع الاعتراف بمدى تأثير العوامل الاقليمية والبيئية في الأدب العربي، لا نستطيع ان نقبل دراسته على اساس ذلك المفهوم الضيق المفتعل الذي يعمد الى تجزئته وفقاً للسياسات التي فرضها الاستعمار الغربي وللمصالح المكتسبة المترتبة على تلك السياسات.

ثانياً: عوامل الوحدة والتفرق

ونعود الى التيارين اللذين تجاذبا الوطن العربي بين الوحدة والتفرق، فنقول إن كليهما ينبع من عديد من العوامل هي ذاتها التي قامت بالدورين في آن واحد، فكأنها كانت عملة ذات وجهين، أو سلاحاً ذا حدين. وسنحاول ان نبين في الصفحات التالية مدى تأثير هذه العوامل بوجهها الايجابي أي حينما تكون دافعاً الى التوحيد والتجميع، والسلبي أي عندما تقوم بدور في التفريق والتشتيت.

١ ـ الدين

لعل الدين هو أول ما ينبغي أن نوليه عنايتنا في حديثنا عن الوطن العربي بين الوحدة والتفرق. وانه لمن نافلة القول أن نبين التأثير العميق الذي باشره الدين في حياة هذه الرقعة التي ندعوها بالوطن العربي والتي تمتد من العراق حتى المغرب. ففي قلب هذه المنطقة ولدت الأديان السماوية الثلاثة، وكان آخر هذه الأديان هو الذي باسمه في ضوء امتداده من الجزيرة العربية شرقاً وغرباً تشكل وطننا العربي دون أن يعني ذلك انكاراً لرواسب الأديان السابقة، سواء منها الوثنية أم السماوية.

لقد بدأ انتشار الاسلام منطلقاً من شبه الجزيرة العربية منذ أوائل القرن السابع الميلادي، ولم يمض قرن واحد على ظهور الاسلام حتى كان الفاتحون الأولون استولوا على كل الأقطار التابعة للامبراطورية الساسانية وعلى الشطر الأكبر من دولة الروم البيزنطيين. وأتى الاسلام بقيم روحية وانسانية واجتماعية مكنته من الانتشار في هذه الرقعة الواسعة أكثر مما مكنته سيوف الفاتحين. ولعل أهم هذه القيم أن الاسلام لم يفرض نفسه فرضاً على البلاد المفتوحة، وذلك طبقاً لما تدعو اليه الآية الكريمة ﴿لا اكراه في الدين قد تبين الرشد من الغي﴾[1] بل ان الاسلام التزم حماية أهل الذمة ممن اختاروا ان يبقوا على دياناتهم القديمة، وكان ذلك شيئاً جديداً غير مألوف في العالم القديم، فالمسيحية مثلاً على الرغم من انتشارها السلمي ومما قاساه المسيحيون الأولون من محن الاضطهاد، لم تكد تصبح الديانة الرسمية لأباطرة الرومان حتى حاول هؤلاء أن يفرضوها بالقوة وشرعوا في التنكيل بكل من لا يدين بها في دولتهم. وأدى هذا التسامح الى اقبال شعوب البلاد المفتوحة على الاسلام طوعاً، ولا سيما بعد ما قاسوه من اضطهاد لا بسبب اختلاف الأديان فحسب، بل حتى بسبب اختلاف المذاهب والنحل في الديانة الواحدة. وكان من قيم الاسلام الجديدة أن الأمة هي أساس الوجود الاسلامي،

(١) انظر: القرآن الكريم، «سورة البقرة،» الآية ٢٥٦.

وأن كل من دخل في الدين الجديد يصبح مواطناً له مثل ما لسائر أفراد الجماعة من حقوق وعليه ما عليهم من واجبات، من غير نظر الى اختلاف جنس أو لون أو عقيدة سابقة. وقد أصبحت هذه المساواة من أهم العوامل التي أدت الى ترابط الجماعة الاسلامية. صحيح أن النظم الحاكمة في عالم الاسلام لم تسر دائماً على هدى تعاليم الاسلام في مبدأ المساواة، ولكن افراد الجماعة الاسلامية كانوا عميقي الشعور في الأغلب بأنهم أعضاء في جماعة واحدة، حتى وان اختلفت حظوظهم من المكانة السياسية أو الاجتماعية أو المستوى الاقتصادي، فالمجتمع الاسلامي كان في المقام الأول مجتمعاً غير طبقي، لم يعرف ذلك التمايز الحاد بين المواطنين وغير المواطنين كما عرفه المجتمع الروماني، ولا الطبقات التي تفصل بينها حدود لا يمكن تجاوزها كما كان الأمر في المجتمع الايراني أو الهندي ، أو الأوروبي في عصر الاقطاع.

وهذا ما جعل المسلمين يحسون دائماً بانتمائهم الى جماعة واحدة حتى فقدت الدولة الاسلامية وحدتها وتنازعتها نظم سياسية متعارضة بل متقاتلة، ظل الجميع متمسكين بهذه الرابطة، فلم يعترفوا بالحدود التي فرضتها نظم السياسة أو أطماع الملوك والقادة، فكان المسلم ينتقل من بلد اسلامي الى آخر وكأنه ينتقل في وطنه من مكان الى مكان، اذ أن كل هذه البلاد كان يضمها ما اصطلحوا على تسميته «بدار الاسلام».

ومن أجل هذا تمسك المسلمون أيضاً بتلك السلطة الروحية التي كان يمثلها نظام الخلافة، حتى بعد أن فقدت كل مضمون سياسي. ومن هنا نرى أن سلطاناً عظيم الشأن مثل أمير المرابطين يوسف بن تاشفين ـ الذي كان يحكم دولة هائلة الاتساع تمتد من نهر السنغال جنوباً الى نهر الابرو في شمال اسبانيا، ومن المحيط الاطلسي غرباً الى المغرب الأوسط شرقاً ـ لا يقر له قرار حتى يتسلم التقليد والخلعة من الخليفة العباسي، مع علمه بأن هذا الخليفة لم يكن يملك من أمر دنياه شيئاً. وسلاطين المماليك يسارعون الى استدعاء أمير من بقايا بيت الخلافة العباسي الى القاهرة لكي يكون خليفة للمسلمين يحكمون باسمه، بعد ان عصف مغول هولاكو بالخلافة في بغداد عام ١٢٥٨، فقد كانوا يعرفون ان شرعية حكمهم لا تتم الا بذلك، وان رعاياهم لا يرضون بديلاً بالخلافة.

وهكذا نرى كيف تأصل الحفاظ على نظام الخلافة في نفوس المسلمين الذين كانوا يرون ان اسلامهم لا يتم الا بوجود هذه الزعامة الروحية وان لم تعد لها أدنى سلطة زمنية.

وسلاطين بني عثمان رأوا أن أمرهم في البلاد العربية لن يستقيم الا اذا نصّبوا أنفسهم خلفاء، فقد كان الخليفة قبل كل شيء رمزاً لوحدة المسلمين، وهي وحدة ظلت في نظرهم مظهراً من مظاهر ترابط الجماعة الاسلامية، وكان تمسكهم بهذا الرمز يزداد قوة كلما ألمت بهم محنة أو أحسوا بالخطر يتربص بهم من جانب الأعداء.

وانما نقول ذلك لأنه يفسر كيف استمر نظام الخلافة متصلاً لم ينقطع منذ وفاة الرسول (ص) حتى الربع الأول من القرن العشرين حينما ألغاه مصطفى كمال أتاتورك في عام ١٩٢٤، أي على مدى ثلاثة عشر قرناً، كما يفسر كيف عد المسلمون سقوط الخلافة فجيعة كبرى انعكست آثارها على الأدب العربي بكل ألوانه، واشتد حولها جدل المفكرين والقادة كما سنوضح في المكان الملائم.

وهـذا الأثر العميق للدين في حيـاة المسلمين هـو الذي وجـه الدعـوات الاصلاحيـة الأولى في المجتمعات الاسلاميـة والعربيـة كلها عـلى اختلاف اقـطارها. اذ ان هـذه الدعـوات أطلقت مناديـة بالجامعة الاسلامية. وحتى بعد الغاء الخلافة ظلت دعوة توحيد العالم الاسلامي باسم الدين قـائمة، صحيح أنها انحسرت بعض الشيء بظهـور التيار القـومي ثم تيار القـومية العـربية، غـير أنها عادت فانبعثت بقوة من جديد خلال السنوات الأخيرة مما يتمثل في الحركات الدينية التي تعم الوطن العربي حالياً ومنها ما اتجه الى العنف الثوري معلناً أن الثورة الاسلامية هي طريق الخلاص الوحيد.

وإذا كان الدين هو العامل الأول في توحيد الجماعة الإسلامية والوطن العربي تبعاً لذلك، فـإن من الدين أيضاً نجمت أول عوامل الفرقة. وأول ما نشير إليه في هذا الصدد هو اختلاف الأديان في المنـطقة التي اصـطلح على تسميتهـا بالعـالم العربي، ولا شـك في أن السبب في هذا الاختـلاف هـو سياسة الإسلام المتسامحة التي كانت تقوم على المبدأ المعروف «لا إكراه في الدين»، فقد أدى ذلك إلى وجود طوائف كثيرة في داخل المجتمع الإسلامي تحتفظ بـديانـاتها القـديمة، وهؤلاء هم الـذين أطلق عليهم تعبير «أهل الذمة»، وهـم في الأصل أهل الكتاب من اليهود والنصارى، ثم امتد الاصـطلاح إلى طوائف أخرى مثل المجوس والصابئة، وعلى الرغم من انتشار الإسلام المـتزايد، فقـد بقيت هذه الطوائف على امتداد الوطن العربي كله مكونة أقليات تعايش المجتمعات الإسلامية وتتمتع بحمايتها، ومع ذلك، فإن هذا الاختلاف في الأديان كان يؤدي إلى ألوان من الاحتكاك والنزاع كانت تظهر بين وقت وآخر، وان لم تتحول إلى موجات اضطهاد للأقليات الـدينية كـما كان يحـدث في أوروبا خـلال العصـور الوسـطى، وبقيت هـذه الأقليـات المسيحيـة واليهـوديـة حتى العصر الحـاضر ولهـا حقـوق وواجبات المسلمين نفسها.

والـذي يتأمـل خريـطة الوطن العـربي يجد أن في بـلاد الجزء الشرقي منـه ـ ومعـظمهـا يـدين بالإسلام ـ أقليات مسيحية كبيرة تعايش المسلمين في وئام وحسن جوار، وأما في الجـزء الغربي (بـلاد الشمال الافريقي) فالأقليات المسيحية من أهل البلاد نادرة، ولكن بـه أقليات يهـودية مـا زال بعضها يعايش المسلمين. ويلاحظ أن معظم اليهـود الذين كـانوا يعيشـون في البلاد العـربية غـادروها بعـد اشتداد الحركة الصهيونية وإنشاء دولة اسرائيل على أرض فلسطين.

وإذا كانت العلاقات طيبة بـين المسلمين والأقليـات المسيحية في الـوطن العربي عمـوماً، فـإنه ينبغي أن نشير إلى أن الاستعمار الأوروبي منذ سيطرته على معظم البلاد العربية في النصف الثـاني من القرن الماضي حاول دائماً إثارة الخلافات الطائفية، واتخذ من «حماية الأقليات» ذريعة لاستمرار تلك السيطرة، لكن هذه المحاولات باءت بالفشل في أكثر الأحوال ولم تعد هذه النـزعات الـطائفية قـائمة إلا في لبنان الذي كان له وضع خاص منـذ الاشتباكـات التي وقعت فيه بـين الدروز والمسيحيـين في عام ١٨٦٠.

ولهذا، فإننا نرى أن اختـلاف الأديان في الـوطن العربي لم يكن لـه عمومـاً إلا تأثـير ضئيل في صدع وحدة شعوب هذا العالم. وربما كان تشدد المـذاهب والفرق داخـل الدين الـواحد سـواء أكان الإسلام أم المسيحية أخـطر وأبعد أثـراً في تفريق شعـوب الوطن العربي. وعرفت هـذه الاختلافـات

المذهبية في الإسلام منذ عصر مبكر يرجع إلى الصراع بين علي بن أبي طالب آخر الخلفاء الراشدين ومعاوية بن أبي سفيان. فقد برز على أثر ذلك مذهب الشيعة ثم انشق عنهم فريق الذين عرفوا باسم الخوارج، وكان هؤلاء وأولئك يمثلون حركة المعارضة للنظام وللمجتمع السنّي الذي يدين له بالطاعة. وعلى الرغم من أن هذه الخلافات المذهبية مضى بها الزمن، فإننا لا نملك إلا الاعتراف بأنها ما زالت عاملاً له فاعليته في إثارة الخلاف والنزاع في صفوف الأمة العربية ولا سيما في الشطر الشرقي من عالم العروبة. ففي العراق وسوريا ولبنان وبعض مناطق الخليج ما زالت تطفو على السطح بعض ألوان النزاع النابع من هذه الخلافات بين أهل السنة والشيعة، بل ان الشيعة أنفسهم ليسوا كتلة واحدة، إذ نرى في صفوفهم فرقاً متعددة: اثني عشرية واسماعيلية ودروزاً ونصيرية، وكثيراً ما تتداخل هذه الخلافات المذهبية مع عوامل سياسية أو قبلية، فتتحول إلى صراعات من شأنها إعاقة مسيرة الوحدة وتأريث مزيد من العداوات، وربما تجلى هذا واضحاً في لبنان الذي يكاد يكون صورة مصغرة لكل ألوان هذه النزعات المذهبية السياسية، وأما الخوارج، فإنه على الرغم من ضعفهم المتزايد على مرّ العصور فما زالت بقية من مذهبهم قائمة في بعض البلاد العربية مثل عُمان ومنطقة مزاب جنوب الجزائر.

٢ ـ السياسة

الحديث عن السياسة في عالم الإسلام لا بد أن يرتبط بالدين، فالإسلام منذ ظهوره كان ديناً ودولة، وفي الخلافة كانت تلتقي السلطة الروحية بالسلطة الزمنية، وأول الأحزاب السياسية التي ظهرت في العالم الإسلامي كانت أحزاباً تمتزج فيها المبادىء السياسية بالدينية، على أن ذلك لم يستمر إلاّ خلال القرنين الأولين من تاريخ الاسلام حين كان الخليفة يمارس سلطته على جميع أنحاء الدولة. ولم يحدث ذلك إلاّ خلال عصر الخلفاء الراشدين ثم طول العصر الأموي والقرن الأول من حكم الخلافة العباسية (من عام ١٣٢ هـ/ ٧٥٠ م حتى ٢٣٢ هـ/ ٨٤٦ م). ويختلف الأمر بعد ذلك منذ ولاية الخليفة العباسي العاشر المتوكل، إذ يفقد الخليفة سلطته الفعلية ويتحول إلى مجرد رمز للزعامة الروحية، وهنا يصبح الفصل بين الدين والسياسة أمراً واقعاً وان ظل الفقهاء من أمثال الماوردي في **الأحكام السلطانية** وابن طباطبا في كتاب **الفخري** يتحدثون عن الخلافة باعتبارها سلطة حقيقية تهيمن على عالمي الدين والسياسة معاً، غير أن هذا الحديث كان أقرب إلى التصور المثالي الذي يحلم به هؤلاء العلماء منه إلى تصوير الواقع الذي كانت أمة المسلمين تعيشه. ومع فقد الخليفة لسلطته السياسية تحولت مقاليد الأمور الى رؤساء الجند أي إلى مؤسسات استبدادية، وتبع ذلك تحلل الدولة واستقلال ولاياتها، وإن كانت معظم هذه الولايات تدين بالولاء للخليفة العباسي في بغداد ولاءً شكلياً مظهرياً. وأصبح نظام الحكم القائم على المؤسسة العسكرية التي تسيطر فيها قيادات الجنود المرتزقة أو المماليك هو النموذج المحتذى في جميع الولايات الإسلامية تقريباً.

وفي أواخر القرن الثالث الهجري وأوائل الرابع (أوائل القرن العاشر الميلادي) ظهرت في العالم الإسلامي خلافتان تنازعان الخلافة العباسية في بغداد، هما خلافة العبيديين الفاطميين في افريقيا (تونس) ثم في مصر (ابتداء من عام ٩٠٩) وخلافة بني أمية في الأندلس (منذ عام ٩٢٩)،

وكان لأول خلفاء هاتين الدولتين من قوة الشخصية والمقدرة السياسية ما جعلهم يباشرون الجمع بين السلطتين الروحية والزمنية، غير أن الأمر لم يلبث أن انتهى فيهما إلى مثل ما انتهت إليه خلافة العباسيين، إذ آل الحكم الفعلي بعد أجيال عدة من عظام الخلفاء إلى مؤسسات عسكرية استبدادية. ففي مصر الفاطمية سيطر الوزراء وقواد الجند على أمور الدولة منذ أواسط عصر المستنصر الفاطمي (منتصف القرن الحادي عشر)، وفي الأندلس آلت الأمور بعد خلافة عبدالرحمن الناصر وابنه الحكم المستنصر إلى يد قائد عسكري هو المنصور بن أبي عامر، ثم انتهى الأمر بانهيار الخلافة وتفتت أجزائها إلى ما يعرف باسم ملوك الطوائف وهم أسر حاكمة كان مؤسسوها في الأصل من القواد العسكريين. وربما كان أوضح مثل لهذه المؤسسات العسكرية التي كانت تحكم معظم أنحاء العالم الإسلامي، دولة المماليك البحرية ثم البرجية الذين حكموا مصر والشام في اعقاب اضمحلال الدولة الأيوبية في منتصف القرن الثالث عشر.

وهكذا نرى في كل العالم الإسلامي والعربي دولاً تقوم إما مستظلة بولاء ظاهري لخلافة شرعية، أو مصطنعة دعوى دينية تسمح لمؤسسيها بالجمع بين السلطتين الروحية والزمنية، ولكنها لا تلبث أن تنتهي إلى المصير نفسه، وهو الوقوع في أيدي مؤسسات عسكرية مؤلفة من جنود مرتزقة ذوي أصول أجنبية في الغالب. وأدى تكرار هذا النموذج على مر العصور وفي جميع أنحاء العالم الإسلامي بفيلسوف التاريخ ابن خلدون إلى طرح نظريته المعروفة حول دورة الدول من النشأة إلى الاستقرار إلى الاضمحلال، كما لو كانت قدراً حتمياً لا مفر منه، وعلى كل حال، فإن تتبع دول الإسلام حتى بعد عصر ابن خلدون يبرهن على نظريته. ونضرب على ذلك المثل بدولة آل عثمان الذين آلت إليهم مقاليد العالم الإسلامي منذ القرن السادس عشر، فقد بدأ خلفاؤهم الأولون بداية قوية تزيد الحماسة الدينية من توهجها، ولكنها سرعان ما انتهت أيضاً إلى الوقوع في قبضة القيادات العسكرية التي انتهت بها إلى الضعف والتحلل البطيء.

ولو أننا نظرنا إلى حاضر الوطن العربي في الوقت الراهن فإنه لا يسعنا إلا أن ننبه إلى اتصال حاضره بماضيه. فالأسر الحاكمة والنظم العسكرية الاستبدادية التي تتوزع أقطاره ليست إلا «طبعات» جديدة من تلك المؤسسات العسكرية أو الأسر الحاكمة التي سيطرت على ولايات الخلافة بعد أن ضعفت سلطة الخلفاء العباسيين منذ عصر المتوكل.

أما فيما يتعلق بتأثير السياسة ايجاباً وسلباً، وسلباً على قضية وحدة الوطن العربي، فإننا نلاحظ أن الأمر مرتبط دائماً بقوة شخصية الخليفة أو الحاكم. فحين يكون الخليفة أو الحاكم على درجة عالية من الكفاءة السياسية والقدرة على تصريف أمور الدولة، فإن سياسته كانت تتجه إلى توسيع سلطته بضم أكبر مساحة من الأرض إلى دولته، والربط بين الأقطار التابعة له. رأينا ذلك على طول القرنين الأولين الهجريين، أي منذ ظهور الإسلام حتى أوائل القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) حينما كانت دولة الخلافة تضم معظم بلاد الإسلام من أواسط آسيا حتى المحيط الأطلسي، وتكررت الظاهرة في بداية الدولة الفاطمية على أيام قوتها في عهد المعز حينما امتدت دولته من سواحل البحر الأحمر حتى سواحل المحيط، وفي أيام صلاح الدين الأيوبي حينما شملت دولته مصر

والشام والحجاز واليمن، وفي بعض عهـود الدولـة المملوكية، ثم عـلى عهد الخـلافة العثمانية حينـما امتدت سيطرتها على كل الوطن العربي باستثناء المغرب العربي واليمن. ولكن هذا التوحد والخضـوع لسلطة سياسية واحدة كان رهناً بوجود شخصية الخليفة أو الحاكم القـادر القوي، فـإذا اختفت هذه الشخصية من مسرح التاريخ عادت الدولة إلى التفكك والانقسام. حـدث ذلك في عصـور الضعف التي أصابت الخلافة العباسية في منتصف القرن التاسع والدولة الفـاطمية في منتصف القـرن الحادي عشر والدولة الأيوبية بعد وفاة صلاح الدين. ولعل أجلى مثل على ذلك الأندلس التي كانت نموذجاً للدولة القوية الموحدة في الربع الأخير من القرن العاشر الميـلادي في ظل المنصـور بن أبي عامـر. فلما انهارت الدولة العامرية في أوائل القـرن الحادي عشر، إذ بـالأندلس تتحـول إلى ما يقـرب من ستين دويلة مستقلة لا هم لأمرائها إلا محاولة توسيع أملاكهم على حساب جيرانهم.

والواقع هو أنه لم يكن هناك قانون يحكم وحدة الأقطار الاسلامية العربية أو عودتها إلى التفرق فيما عدا قانون الصدفة، أي حين تسمح الظروف بظهور شخصية قوية تعمل على الضم والتـوحيد، وحينئذ تصبح هذه الوحدة هشة مهددة في أي لحظة بالانفكاك والتمزق. والسبب في ذلك أنها كانت رهينة بشخصية الحاكم وارادته لا نابعة من ارادة الشعوب. وهذا مـا يدعـونا إلى تـأمل مـوقف الأمة الاسلامية من القضايا السياسية على طول العصور الوسـطى الممتدة إلى أوائـل القرن التـاسع عشر. الحقيقة أن جماهير الشعوب كانت بمعزل عن السياسة، تنظر في غير مبالاة إلى صراعات الحكـام وإلى محاولاتهم توسيع دولهم على حساب جيرانهم، إذ كـانوا يعـرفون أن تلك الحـركات التـوسعية كـانت استجابة لمطامع الحكام وكان تأثيرها ضئيلاً على حياة الناس، ولهذا، فقد أعرضت جمـاهير الأمـة عن تلك المنازعات إلا حينما كانت تحس بـأن نتيجتها سـوف يكون لهـا أثر عـلى حياتهم وعـلى مصالحهم فحينئذ كانوا يهبون للمشاركة الايجابية، نرى ذلك حينما تعرضت الدولة الاسـلامية للخـطر في الغزو الصليبي أو المغـولي، فقد قـامت جماهـير الناس بـاحسـاس نـابـع من وعيهـا لـدفـع تلك الغـزوات واضطلعت بالجهد الأكبر من المقاومة أكثر مما قامت به جيوش الدولة النظاميـة. رأينا ذلـك في الحملة الصليبية الخامسة التي قادها جان دي بـريين (Jean de Brienne) عـلى مصر عام ١٢١٨، فقـد كان الملكان الأيوبيان العادل (الـذي توفي أثنـاء المعركة) وابنه الكـامل يميـلان إلى التفاوض مـع الغزاة، ولكن جماهير المجاهدين هي التي خـاضت المعركة وأحـرزت النصر عليهم، وتكرر ذلـك في الحملة الصليبية اللاحقة التي قادها لويس التاسع ملك فرنسا وحاولت غزو مصر بعد احتلال دمياط في عام ١٢٤٩، فقـد توفي الملك الأيـوبي الصالـح أثناء القتـال وبقيت جيـوشـه بغـير قيـادة، ولكن جمهـور المسلمـين هو الـذي واصل القتـال حتى انتصر عـلى الصليبيـين وأسر الملك الفـرنسي نفسـه في عـام ١٢٥٠. وتكرر هذا الموقف بعد عشر سنوات حين هـزم المجاهـدون المتطوعـون جحافـل المغول في معركة عين جالوت عام ١٢٦٠.

على أن الغالب على أحوال المسلمين في العصور الوسطى كـان السلبية والـلامبالاة في مـوقفهم ازاء السيـاسة، والسبب في ذلـك هو انعـدام الثقة بـين الحاكمـين والمحكومـين. وهو موقف يضرب بأصوله إلى جذور قديمة ترجع إلى التغير الكبير الـذي أصاب دولـة الإسلام منـذ أن استولى بنـو أمية عـلى الخلافـة. وقد تمثـل هذا التغـير في اسقاط مبـدأ الشورى الـذي كان دعـامة الحكم الإسـلامي

الأول، واستبدل به مبدأ الوراثة وما يتبع ذلك من تحول الخلافة إلى ملك مستبد يستند إلى القوة العسكرية وحدها، وكان من نتائج ذلك أن وقع الانفصال بين الدين والدولة، وبين الأخلاق والسياسة وبين الأمة والحكومة. وسلمت جماهير المسلمين الأمور لبني أمية لا حباً بهم وانما اتقاء ما هو شر من ذلك، وهو الصراع الدموي بين الفرق السياسية المذهبية، وذلك في ظل الحديث المنسوب إلى الرسول (ص): «الإمام الجائر خير من الفتنة وفي بعض الشر خيار». وفرض الحكم الأموي المطلق على رعيتهم رجالاً كانوا أشد منهم استبداداً وظلماً من أمثال زياد ابن أبيه والحجاج الثقفي وخالد بن عبدالله القسري، ولكن الدولة كانت في عنفوانها على عهدهم، فاستطاعوا أن يمدوا عالم الاسلام عن طريق الفتوح إلى أقصى ما وصل إليه من اتساع، ثم انهم كانوا على علاتهم أقرب إلى الطبيعة البدوية ـ الديمقراطية بطبعها ـ فلم يتفاقم سوء الأحوال على عهدهم كما حدث في العصور التالية، وحينما وصل العباسيون إلى الحكم علق عليهم المسلمون آمالاً كباراً، باعتبارهم منقذين للأمة من مظالم الأمويين وجورهم. ولكن الأمور لم تختلف في ظلهم عما كان سائداً من قبل، فقد أصبح نموذج الحكم الوراثي المطلق المستبد الذي صاغه الأمويون هو المحتذى في جميع الدول الإسلامية. بل زادت وطأة هذا الاستبداد بفضل ما رفدها من النظريات السياسية الموروثة عن الدولة الساسانية، وقد تكفلت باقرارها الأسر ذات الأصول الفارسية التي عهد إليها خلفاء العباسيين بأكبر مناصب الدولة. وهي نظريات تقوم على أساس الحق الإلهي المقدس للخليفة، وحينما ضعفت الخلافة وتقاسمت السلطة قوى الوزراء وقادة الجيش ونساء القصر وطوائف الجند المرتزقة ومن يرشحه كل من هؤلاء للخلافة، أصبح جمهور المسلمين مجرد متفرج على هذا الصراع الذي لم يكن يعنيه إلا بقدر ما يؤثر على معايشه وأرزاقه، وهكذا زادت هوة الانفصال بين الحكومة والأمة. وتكرر هذا النموذج العباسي للحكم سواء في الخلافات الأخرى التي نازعت العباسيين الشرعية مثل خلافة الفاطميين أو الأمويين الأندلسيين أو الموحدين وأخيراً العثمانيين، أم في الحكومات المحلية لولايات العالم الإسلامي.

وعلى الرغم من هذا التدهور السياسي فقد ظلت الحركة الفكرية نشيطة قوية والدراسات الدينية متزايدة متنامية، وهنا لا نملك إلا أن نوجه جانباً من اللوم إلى رجال الدين والفقهاء الذين أوتي الكثيرون منهم عقليات تشريعية ممتازة، مكنتهم من تأليف مدونات فقهية ضخمة، في محاولة لتنظيم حياة الرعية وعلاقة أفرادها بعضهم ببعض في معاملاتهم وأحوالهم الشخصية، ولكنهم لم يحاولوا أن يضعوا دستوراً ينظم علاقة الحاكم بالرعية، بل قبلوا أن يكونوا أعواناً للخلفاء والحكام، صحيح أن كثيراً منهم لم تنقصهم الجرأة في مواجهة الحاكم والدفاع عن مصالح الرعية، ولكنهم لم يترجموا ذلك إلى تشريع يحقق الشورى التي دعا إليها الإسلام ويجعل للأمة نصيباً من حكم نفسها بنفسها.

وهكذا أصبح طابع الحكم الفردي الاستبدادي هو الغالب على كل دول الإسلام في الشرق والغرب على السواء، وأدى ذلك إلى مزيد من عزلة الحاكم عن الرعية، فضلاً عن أثر هذا الحكم الديكتاتوري السيء على اقتصاد البلاد، إذ كانت إدارات الدولة تعمل على منح الأراضي الزراعية اقطاعات لقادة الجند، وكان هَم هؤلاء استخراج أقصى ما يستطيعون جبايته من خراج، فتدهورت

الزراعة وهجر الأرض كثير من الفلاحين هرباً من ثقل تلك المغارم. ولم تكن وطأة السلطات على المدن أقل من ذلك، فقد أدى نضوب موارد الدولة ومتطلبات البذخ في بلاطات الخلفاء والأمراء إلى فرض المزيد من الضرائب، وإلى مصادرة أموال التجار والصناع وأصحاب الحرف، مما أدى أيضاً إلى تدهور التجارة والصناعة.

كما أدت طريقة وراثة الخلافة أو العروش وما استقر عليه التقليد من الحكم الاستبدادي الفردي إلى كثير من المنازعات في الأسرة المالكة الواحدة بين الطامعين في الملك، وإلى التناحر بين الممالك والامارات المتجاورة، إذ كان كل ملك أو أمير يطمح في مد سلطانه على حساب جيرانه. وأدت هذه المعارك الجانبية إلى استنزاف قوى البلاد السياسية والعسكرية والاقتصادية. وتكررت هذه الصراعات على امتداد الوطن العربي خلال العصور الوسطى، وأدى ذلك إلى عجزها عن مقاومة التدخل الخارجي. ونذكر من أمثلة ذلك التناحر الذي شهدته بلاد الشام ومصر في وقت نزلت فيه جيوش الصليبيين سواحل البلاد، والصراع الذي دار بين ملوك الطوائف في الأندلس، بينما كان ضغط الإمارات المسيحية يتزايد على المسلمين وينتزع منهم قواعدهم الكبرى، وأخيراً الصراع الدامي الذي نشب بين العثمانيين الأتراك والصفويين في إيران في حين كانت قوى أوروبا الاستعمارية تتربص الدوائر بالفريقين معاً.

وعندما وقع الوطن العربي كله تقريباً في قبضة الترك العثمانيين ازداد الطابع الاستبدادي الفردي لحكم خلفاء آل عثمان. صحيح أن انقياد الأقطار العربية لهم خفف من حدة الصراع القديم بين هذه الأقطار بعضها ببعض، وأن جماهير الشعوب رضخت لهذا الحكم المستبد باعتبار جامعة الإسلام التي تربط بين الرعية والخلافة، ولكن الأحوال ازدادت سوءاً عما كان عليه الأمر في ظل الدول السابقة التي كان معظمها في الوطن العربي كله من طراز دولة المماليك في مصر والشام، فقد كان المماليك على سوئهم في طريقهم إلى التعرب، وبدأ بعضهم في الاحساس بالانتماء إلى الأوطان التي كانوا يحكمونها. أما الأتراك العثمانيون أو ولاتهم فكانوا دائماً غرباء عن الشعب العربي، لم يحاولوا فهمه ولا الاندماج فيه.

وظل حكم العثمانيين للوطن العربي منذ فتحهم له في أوائل القرن السادس عشر حتى أوائل القرن التاسع عشر على نحو ما ذكرنا من عسف واستبداد، هذا وان كان تزايد ضعف الخلافة جعل ولاتها في الحقبة الأخيرة يصطنعون نوعاً بدائياً من حكم الشورى يتمثل في مجالس الأعيان والعلماء التي كانت تعين الوالي التركي في مهام الحكم. ولم يفلح الاحتكاك الطويل بأوروبا وبالنظم الأوروبية في تحويل سلاطين آل عثمان عن ذلك النهج الاستبدادي الديكتاتوري، حتى أواخر القرن الثامن عشر، حين بدأت في الظهور بعض الاصلاحات المتواضعة لنظام الحكم في أيام سليم الثالث (١٧٨٩ - ١٨٠٧)، ثم تكررت في عهود محمود الثاني (١٨٠٨ - ١٨٣٩)، ومرة أخرى في عام ١٨٧٦. ولكن هذه الاصلاحات الديمقراطية ظلت حبراً على ورق، ولم يتحقق شيء من الاصلاح الديمقراطي إلا بصدور دستور عام ١٩٠٨ الذي رأى المنادون به أن لا سبيل إلى تطبيقه إلا بخلع السلطان نفسه، وبالفعل عزل السلطان عبدالحميد آخر خلفاء الاستبداد والحكم الفردي المطلق في عام ١٩٠٩.

أما في ولايات الدولة العثمانية فكان طبيعياً ألا تختلف الصورة كثيراً عن ذلك، غير أن رياح التغيير شرعت في الهبوب على الوطن العربي منذ أوائل القرن التاسع عشر. فقد حكم محمد علي مصر والياً من قبل السلطان العثماني، غير أنه استند في حكمه إلى مجلس الأعيان والعلماء وقام بالعديد من الاصلاحات في ميادين التعليم والإدارة وأوضاع الجيش مما كان لا بد أن ينتهي إلى ضروب من الاصلاح الدستوري، على الرغم من أن محمد علي سار حتى نهاية حكمه على غرار الحكم الاستبدادي المعهود. غير أن التطور الذي حدث في عهده انتهى الى اصلاحات دستورية، تعتبر تقدماً كبيراً في بلد شرقي، في عهد محمد سعيد وخصوصاً في عهد الخديوي اسماعيل، اذ قامت أول حكومة دستورية، وانشىء أول مجلس نيابي في عام ١٨٧٨. وفي تونس أصدر محمد باي «عهد الأمان» في عام ١٨٥٧، ثم أعلن الدستور في عام ١٨٦٧، وفي بلاد الشام قام الوالي العثماني مدحت باشا المعروف بفكره المتحرر باجراء العديد من الاصلاحات في فترة ولايته الممتدة بين عامي ١٨٦٩ و١٨٨٠. وهذه الخطوات على الرغم من تواضعها تدل على أن العرب كانوا أسبق في الوعي بضرورة الاصلاح الديمقراطي من الأتراك الذين كانوا لا يزالون يحكمون بلادهم، من الناحية النظرية على الأقل.

على أن الكفاح العربي من أجل الحرية والديمقراطية لم يلبث أن تعرض لضربة شديدة، إذ وافق النصف الثاني من القرن التاسع عشر تدخلاً متزايداً من جانب القوى الاستعمارية في شؤون الوطن العربي. وقد شجعهم على ذلك عجز الخلافة العثمانية عن حماية أراضي دولتها. وتكالبت قوى الاستعمار ولا سيما بريطانيا وفرنسا على الأخذ بنصيب من تركة «الرجل المريض» فتعرضت البلاد العربية للتدخل من جانب هاتين الدولتين. وبدأ ذلك بإغراق حكام أقطار هذا البلد في الديون وانتهى بفرض الاحتلال العسكري الصريح أو ألوان من الحماية أو الانتداب. وكلها صور متعددة للسيطرة الاستعمارية. وما كان ذلك ليتم إلا بالتعاون بين تلك القوى الأوروبية وحكام هذه الأقطار.

وهكذا كان على القوى الوطنية العربية أن تحارب في جبهتين في وقت واحد: تحارب القوى الاستعمارية التي تفرض عليها سيطرة أجنبية، وتحارب نظم الحكم المحلية المتعاونة مع الاستعمار من أجل إقرار حق الشعوب في حكم نفسها بنفسها.

وعلينا أن نشير إلى ما ترتب على توزع الوطن العربي بين فرنسا وانكلترا من آثار على أوضاع أقطار هذا الوطن التي كانت تحس في ظل تبعيتها للخلافة العثمانية أن بينها جامعة تربط بين شعوبها: إسلامية بحكم خضوعها لسلطة الخليفة رمز السيادة في العالم الإسلامي، وعربية بحكم وحدة الثقافة واللغة. فقد عمل الاستعمار الانكليزي ـ الفرنسي على تكريس الحدود الفاصلة بين تلك الأقطار، بل انه عمل على «بلقنة» بعضها وتمزيقها إلى وحدات بالغة الصغر، كما حدث في بلاد الشام التي توزعتها وحدات أربع، وكما فعل الانكليز في المشيخات التي كانت تقع على الخليج العربي وعلى أطراف الجزيرة العربية في عُمان ومسقط وعدن. وقد خلق الاستعمار بذلك مجموعة من المصالح بقيت حتى بعد خروجه من الوطن العربي تُوجه ساسة تلك الأقطار توجيهاً يقف حجر عثرة

في سبيل توحدها. وقد تمكنت الأقطار العربية من نيل استقلالها السياسي تباعاً بين الثلاثينات والخمسينات من القرن الجاري، لكن التدخل الاستعماري من جانب الدول الكبرى لم ينقطع حتى وقتنا الحاضر وان اتخذ صوراً أخرى قد تكون في الظاهر أخف وطأة من الشكل السافر القديم القائم على أساس الاحتلال العسكري، غير أنها في كثير من الأحيان أبشع وأوخم عاقبة.

أما كفاح الشعوب العربية في سبيل الديمقراطية ومن أجل القضاء على نظم الحكم الاستبدادية الفردية، فإنه ظل مواكباً لمسيرة الكفاح في سبيل الاستقلال. ومن الطريف أن نتذكر أن بعض الأقطار العربية مثل مصر استطاعت أن تحرز انتصارات في كفاحها من أجل الديمقراطية وهي كانت لا تزال رازحة تحت نير الاحتلال الانكليزي، فبعد ثورة عام ١٩١٩ ونتيجة لهذه الثورة أعلن تصريح ٢٨ شباط / فبراير عام ١٩٢٢ الذي ألغيت الحماية البريطانية بمقتضاه، وصدر الدستور وأصبحت في مصر حياة برلمانية نشيطة. صحيح أن تآمر الانكليز والقصر كثيراً ما انتهك الدستور وعطل الحياة البرلمانية خلال بعض الفترات، غير أن المسيرة الديمقراطية ظلت في طريقها نحو التقدم على الرغم من تعثرها. والذي نقوله عن مصر يصدق أيضاً على البلاد العربية الأخرى بأقدار متفاوتة.

على أن الحياة السياسية في الوطن العربي زادت تعقداً منذ أواخر الأربعينات، وبعد انتهاء الحرب العالمية الثانية. وأدى شعور العرب بالمرارة لفشلهم في نيل استقلالهم ثم لتآمر الدول الكبرى عليهم بمساعدتهم على خلق دولة اسرائيل على أرض فلسطين المغتصبة، إلى تفجر عدد من الثورات في مختلف الأقطار العربية. وكان ذلك تعبيراً عن رغبة العرب في الوصول إلى حلول عاجلة لمشكلاتهم الداخلية والخارجية. وقد بدأت هذه الثورات بالانقلاب العسكري الذي وقع في سوريا عام ١٩٤٩، ثم قامت ثورة الجيش في مصر في ٢٣ تموز / يوليو عام ١٩٥٢، وتلت ذلك ثورات في العراق (عام ١٩٥٨) واليمن (عام ١٩٦٢) وليبيا (عام ١٩٦٩)، وأدت هذه الثورات إلى انهيار النظم الملكية التي كانت تحكم تلك البلاد وإلى إعلان الجمهورية، وكان منتظراً أن تتوطد النظم الديمقراطية في الجمهوريات الجديدة وأن يعين ذلك على مزيد من التقارب بينها، لا سيما وأن مراميها المعلنة كانت تتفق على هذا الهدف، فضلاً عن القضاء على الاستعمار وصنائعه. غير أن تلك الثورات لم تحقق في الغالب ما كان يعلق عليها من آمال، فقد انتهت إلى نظم من الحكم الاستبدادي المطلق المستند إلى مؤسسات عسكرية. وعلى الرغم من تشابه هذه النظم في طبيعتها مما كان يوحي باتجاهها نحو صور من الاتحاد أو حتى التعاون، فإن عدداً من الظروف الداخلية والخارجية لا محل لتتبعها هنا أدى إلى أن تنخرط في صراع مرير فيما بينها. ولم يخل الأمر أحياناً من وصول بعضها إلى تقارب ما زال في ازدياد حتى توج بالوحدة كما حدث بين مصر وسوريا في شباط / فبراير عام ١٩٥٨ حين أعلنت الجمهورية العربية المتحدة. غير أن هذه الوحدة لم تلبث أن فشلت وانفصمت عراها (في آذار / مارس عام ١٩٦١) بعد تجربة لم تدم إلا ثلاث سنوات. وتكررت بعد ذلك تجارب مماثلة وان لم تصل إلى الوحدة الاندماجية كما كان شأن مصر وسوريا، ولكنها بدورها انتهت إلى الفشل. وذلك لأن هذه الاتحادات لم تصنعها الشعوب ـ وإن كانت الرغبة في الوحدة أملاً عزيزاً يرجو العرب جميعهم أن يتحقق ـ وإنما كانت هذه الحركات مجرد تحالفات بين

الحكام وكانت مفروضة على الشعوب بقرارات فردية منهم مستجيبين فيها لدوافع من مصالحهم ومستغلين فيها حماسة الشعوب العاطفية من دون أن تستند إلى دراسة علمية راسخة الدعائم.

والذي يتأمل حاضر الوطن العربي، وقد وصلت كل أقطاره إلى الاستقلال السياسي لا يسعه إلا أن يلاحظ أن الأمل في الوحدة ـ وهو الذي كان يبدو في أواخر الخمسينات وشيكاً ـ أصبح الآن أبعد مما كان في أي وقت مضى، على الرغم من تكرار اجتماعات القمة بين الزعماء العرب ومن كثرة الدعاوى الانشائية الخطابية. فالوطن العربي يتوزعه اليوم نوعان من الحكومات: جمهوريات ونظم ملكية وراثية يجمع بينها طابع الحكم الاستبدادي الفردي في الغالب وان اقتضى الأمر اصطناع مجالس نيابية ومؤسسات دستورية. وبين هذه النظم علاقات تتسم بالتشكك وسوء الظن، بل كثيراً ما تتدهور العلاقات إلى حملات أعلامية عنيفة ويصل الأمر أحياناً إلى اشتباكات عسكرية أو ما يقرب منها. وهو أمر يرجع إلى طبيعة النظم الحاكمة من ناحية، وإلى التدخل الأجنبي الذي ما زال عاملاً فعالاً على الرغم من الاستقلال السياسي الظاهر لكل أقطار المنطقة.

وهكذا نرى أن السياسة كانت ذات دور سلبي في أغلب الأحيان في قضية الوحدة بين الشعوب العربية، وإذا كانت قد وجدت على مر التاريخ فترات باشر فيها العمل السياسي دوراً إيجابياً في تحقيق الوحدة بين مجموعة من أقطار الوطن العربي، فإن تلك الفترات كانت محدودة للغاية. أما الغالب فهو أن السياسة كانت ـ حتى اليوم ـ عاملاً معوقاً للوحدة، هادماً لأركانها.

٣ ـ اللغة

اللغة هي أساس كل نشاط ثقافي في أي مجتمع، وهي وعاء الفكر وأقوى الروابط بين أعضاء الجماعة، وهي رمز لحياتهم المشتركة والعلاقة التي بها يعرفون وإليها ينتسبون. وليست اللغة أقوى رابطة بين أعضاء مجتمع بعينه فقط، بل هي أيضاً أهم عوامل الترابط بين جيل وجيل، فهي التي تكفل للجماعة استمرار حياتها وتواصل أجيالها.

وقد ارتبطت اللغة العربية بالإسلام ارتباطاً وثيقاً منذ أن نزل القرآن الكريم ﴿بلسان عربي مبين﴾، فأصبح على من يعتنق هذه الديانة أن يتعلم العربية حتى يستطيع أن يؤدي شعائر دينه ويفهم تعاليمه. ومن هنا سارت العربية في ركاب الإسلام، لم يدخل بلداً إلا وكان على أهله المعتنقين لمبادئه أن يعرفوا قدراً كافياً من العربية. وفضلاً عن ذلك فقد كان للغة العربية في حد ذاتها خصائص الرقي والغنى والتنوع والقدرة على الاستيعاب والارتباط بفنون قولية جميلة ما يغري بتعلمها والاستزادة منها.

وهذا هو ما يفسر لنا كيف سار انتشار العربية مواكباً لانتشار الاسلام السريع منذ امتداده خارج الجزيرة العربية. وكان هؤلاء العرب الذين استقروا في تلك الأمصار هم أول رسل التعريب، ومن هنا بدأ تغير الخريطة اللغوية في منطقة واسعة أصبحت تمتد بعد سبعين سنة من وفاة الرسول (ص) من شمال الهند وأواسط آسيا إلى جبال البيرينيه في شمال اسبانيا وإلى شواطىء المحيط

الأطلسي. وبدأ صراع لغوي بين العربية ولغات هذه الأمصار وهو صراع حسم بعد عدة أجيال بانتصار العربية وانحسار تلك اللغات. على أن ذلك لم يتم دفعة واحدة، بل كان تطوراً متفاوت السرعة، فقد كان أسرع في مناطق الشام والعراق حيث كان كثير من العرب يعيشون قبل الفتح الإسلامي، وحيث كانت اللهجات الآرامية السامية الأهل - مثل العربية - مستخدمة بين أهل البلاد، والانتقال من لغة إلى لغة أخرى تنتمي إلى الأسرة نفسها أيسر من الانتقال من لغة ذات أصول مختلفة. وهذا هو ما جعل تعريب فارس ومصر والشمال الأفريقي والاندلس أبطأ بعض الشيء. ومع ذلك فقد سار التعريب في جميع نواحي الدولة الاسلامية بسرعة كبيرة وأعان على ذلك تعريب الدواوين وادارات الدولة في نحو عام ٧٠٥، وشيئاً فشيئاً تتراجع لغات مثل الفارسية والآرامية والقبطية واللاتينية أمام زحف العربية، حتى الأمصار التي بقيت مزدوجة اللغة مثل بلاد الدولة الساسانية القديمة والأندلس تحول أهلها إلى العربية التي أصبحت لغة الدين والدولة والحضارة، بينما اقتصر استخدام لغاتها الأصلية: الفارسية في إيران واللاتينية الدارجة في الأندلس على الاستعمال اليومي. وربما كان أجلى دليل على ذلك شكوى القس الاسباني المسيحي ألبارو القرطبي الذي كتب في منتصف القرن التاسع الميلادي يشكو من أن المسيحيين الاسبان في أيامه نسوا اللاتينية ولم يعودوا قادرين على قراءة آيات الكتاب المقدس بها، في حين كان الكثيرون منهم يجيدون العربية بل ويستطيعون أن يكتبوا بها نثراً وشعراً. وفي شرق الدولة الاسلامية نجد منذ القرن الهجري الأول شعراء مجيدين من أصول فارسية مثل اسماعيل بن يسار وزياد الأعجم، أو هندية مثل أبي عطاء السندي، أو نوبية مثل نصيب بن رباح. ونجد كثيراً ممن تبحروا في علوم الإسلام من فقه وحديث وغير ذلك وهم من الموالي أي من أصول غير عربية. حتى علوم العربية نفسها من لغة ونحو ورواية، أصبح لهؤلاء الموالي حظ كبير من اجادتها. ويكفي أن نشير إلى سيبويه «أبي»النحو العربي وإلى أبي عبيدة معمر بن المثنى وحماد الراوية وخلف الأحمر.

واستطاعت العربية خلال امتدادها هذا، بمرونتها وقدرتها على التفاعل، أن تستوعب ثروة هائلة من الكلمات الأجنبية الموروثة عن لغات الشعوب المفتوحة وأن تطوع نفسها لتستجيب لمطالب الحياة الجديدة في مجتمع متحضر على درجة عالية من الرقي. ويدل على ذلك قدرة العربية على استيعاب الثقافات التي احتكت بها من فارسية ويونانية وسريانية ولاتينية، وذلك من خلال أعمال الترجمة التي نشطت منذ أوائل القرن الثاني الهجري.

وهكذا تحولت العربية إلى أن تصبح لغة الحضارة والثقافة خلال ما يعرف باسم العصور الوسطى، وأصبح التراث المكتوب بها يغطي كل جوانب الفكر، بحيث لم يعد مجال لمقارنتها بأي لغة أخرى. وطبيعي أن تصبح اللغة هي الرابطة الأولى للجماعة الإسلامية مع اختلاف النظم السياسية السائدة في أقطارها، وأصبح مقياس العروبة الانتماء اللغوي لا العرقي العنصري ولا الديني، حتى الشعوبيون الذين هاجموا الجنس العربي وحملوا عليه حملة شديدة، لم يكن تراثهم الفكري إلا جزءاً من التراث العربي لأنهم كتبوا بالعربية، وحتى الذين احتفظوا بدياناتهم القديمة، مجوساً كانوا أو مسيحيين أم يهوداً، أصبحوا لا يستخدمون في كتاباتهم إلا العربية. وربما دلَّ على ذلك الإسم الذي

اتخذه نصارى الأندلس الخاضعون لدولة الإسلام، إذ كانوا يطلقون على أنفسهم صفة (المستعربين Mozarabes).

وظلت العربية لغة العالم الإسلامي كله حتى أواخر القرن الرابع حين بدأ مسلمو الفرس في احياء لغتهم القديمة. واضطلع بذلك بعض شعرائهم الكبار مثل الرودكي والفردوسي. وتعايشت العربية والفارسية خلال الحقبة التالية، لكن العربية تراجعت تدريجياً في ظل الغزنويين والسلاجقة وحلت محلها الفارسية وان كانت تطعمت بكثير من الألفاظ العربية واصطنعت طريقتها في الكتابة، ولقد تأثر الأدب الإيراني بالأدب العربي تأثراً عميقاً. وفي أقصى الغرب الإسلامي كانت اللغة العربية مرتبطة بسلطان المسلمين السياسي والعسكري، فلما زال هذا السلطان عند الأندلس وجزيرة صقلية تراجعت العربية أيضاً حتى اختفت بانقراض الشعب المسلم وان كانت خلفت آثاراً واضحة حتى اليوم في اللغة الاسبانية وفي الايطالية التي يتكلمها أهل صقلية.

ولاحظنا أن الاسلام والعربية سارا متلازمين في الانتشار، غير أنه ابتداء من القرن الحادي عشر انقطع هذا التلازم واستمر الاسلام في انتشاره في أفريقيا وفي جنوب شرق آسيا، ولكن العربية توقف امتدادها وان ظلت بحكم ارتباطها بالقرآن الكريم تمارس نفوذاً كبيراً على لغات المسلمين الأفارقة والأسيويين. وهكذا أصبحت العربية لغة المنطقة الممتدة من العراق وشواطىء الخليج العربي شرقاً حتى سواحل المحيط الأطلسي، ومن جبل طوروس في آسيا الصغرى شمالاً حتى حدود السودان جنوباً.

وعندما خضع هذا الوطن العربي لسلطة الأتراك العثمانيين لم يستطع هؤلاء على الرغم من ذلك فرض لغتهم على العرب، بل تأثرت لغة الغالبين باللغة العربية أكثر مما تأثرت هذه باللغة التركية، فدخلت فيها كثير من الألفاظ العربية، واصطنع الترك الكتابة العربية وظلوا يستخدمونها حتى استبدلوا بها الحروف اللاتينية بعد ثورة كمال أتاتورك وأما ما دخل العربية الحديثة من الألفاظ التركية فلا يكاد يعد شيئاً.

من هنا كانت اللغة أهم الروابط التي وصلت بين أجزاء الوطن العربي بل يمكن أن نقول إن القومية العربية إنما هي قومية لغوية في المقام الأول، وبفضل اللغة الواحدة استطاع الوطن العربي الحفاظ على تماسكه في مواجهة الآثار السلبية المخربة التي سببها الاختلاف الديني والمذهبي والتنازع السياسي.

ومع ذلك تعرضت هذه الوحدة اللغوية لأخطار جسيمة، ولا سيما بعد أن أدى الركود الثقافي والتعليمي السائد في ظل الدولة العثمانية الى ضعف التعبير اللغوي وركاكته وغلبة العامية. وكانت النهضة الثقافية والحضارية التي نمت بسرعة منذ أوائل القرن التاسع عشر وخصوصاً في مصر والشام تضطلع بجهد عظيم في احياء التراث العربي واجراء دماء جديدة في عروق اللغة، غير أن الوطن العربي ـ وهو لم يخلص بعد من الحكم العثماني ـ ابتلي بالتدخل الأجنبي الذي باشرته انكلترا وفرنسا وتنبهت قوى الاحتلال الى أن اللغة هي عصب الروح القومية فعملت على محاربتها بكل الوسائل

الممكنة. ففي مصر حمل دنلوب أجهزة التعليم على جعل الانكليزية لغة التدريس في عام ١٨٨٩ وحوربت العربية في كل مجال، لكن المصريين نجحوا في إعادة اللغة العربية إلى ميدان التعليم في عام ١٩٠٨ وتم تعريب التعليم في عام ١٩١٢ . وأما الفرنسيون فإنهم منذ احتلالهم الجزائر في عام ١٨٣٠ بذلوا جهوداً جبارة في محاربة العربية وإحلال الفرنسية محلها، وكانت أجهزة الاحتلال تحط دائماً من شأن العربية وتعمل على الحد من تعليمها، وواصلوا هذه السياسة في تونس بعد احتلالها في عام ١٨٨١ وفي المغرب بعد أن فرضت عليه الحماية في عام ١٩١٢ . واذا كانت هذه الجهود لم تفلح في محو اللغة العربية، فإنها على الأقل أضعفتها الى حد بعيد.

وقد رأى المستعمرون الانكليز والفرنسيون أن جهودهم في محاربة العربية لم تؤت ما كانوا يرتقبونه من ثمرات، فعمدوا الى وسيلة أخرى لا تصدم الناس في مشاعرهم بشكل صريح، وهي تشجيع اللهجات العامية التي كان العرب يستخدمونها في تعاملهم القومي، واضطلع بهذه الدعوة دوفرين في تقريره المشهور عام ١٨٨٣، ثم كررها وليم ويلكوكس في عام ١٨٩٣ والألماني سبيتزا الذي ألّف كتاباً في نحو العامية ودعا الى أن يستبدل المصريون العربية الفصحى بها. وشايع هذه الدعوات بعض الكتّاب العرب من أمثال اسكندر معلوف وأنيس فريحة وسعيد عقل في لبنان وكان أكبر المؤيدين لهذا الاتجاه في مصر سلامة موسى. وأما في الشمال الافريقي فقامت سلطات الاستعمار بشيء قريب من ذلك حينما أصدرت فرنسا «الظهير البربري» الذي يدعو الى استخدام البربرية بدلاً من العربية.

وكان من وسائل محاربة العربية أيضاً ظهور دعوة الى استخدام الحروف اللاتينية لكتابة العربية على غرار ما قام به كمال أتاتورك في تركيا. ونهض بهذه الدعوة في مصر عبد العزيز فهمي وشايعه عليها بعض العرب اللبنانيين مثل سعيد عقل، ولكن هذه المحاولة أثارت غضب القوى الوطنية في سائر أنحاء الوطن العربي ولم يقدر لها أن تجد من التأييد ما يكفل استمرارها.

وهكذا باءت كل هذه المحاولات بالفشل، وربما كان من أكثر الظواهر اثارة للتأمل وللدهشة أن الجزائر بعد أن بذل الاستعمار الفرنسي جهوداً جبارة في محو اللغة العربية منها على مدى مائة وثلاثين عاماً لم تلبث بعد الاستقلال في عام ١٩٦٢ أن استعادت عروبتها المتمثلة في اللغة وفي الانتاج الأدبي بصورة بالغة القوة.

واليوم أصبحت جماهير الشعب في الوطن العربي كله على اقتناع كامل بأنه لا العامية المحلية التي يستخدمونها في تعاملهم اليومي ولا أي لغة أجنبية يمكن أن تصلح بديلاً للغة العربية الفصحى. صحيح أن هذه اللهجات العامية لا تزال مستعملة في الأدب الشعبي وفي لغة المسرح غير أن المثقفين لم يعد فيهم الآن من يقبل الغاء الفصحى لحساب أي لهجة محلية. هذا فضلاً عن أن العاميات نفسها تتجه بسرعة الى ضروب من «التفصح» المتصاعد بقدر انتشار التعليم وانحسار الأمية. وعلينا أيضاً أن ننوه بدور أجهزة الاعلام من صحافة واذاعة مرئية ومسموعة في نشر ما سماه توفيق الحكيم «اللغة الثالثة» وهو يعني بها العربية الفصيحة القريبة من لغة الكلام اليومي. وهي لغة يمكن أن يفهمها القارىء أو السامع من دون صعوبة في سائر انحاء الوطن العربي.

وهكذا نرى في النهاية أن دور اللغة في توحيد الوطن العربي كان ولا يزال أساسياً له أعظم الفاعلية.

٤ ـ الثقافة

من الحقائق المسلم بها أن الاسلام حضّ الناس بشدة على طلب العلم. والشواهد على ذلك من الآيات القرآنية والأحاديث النبوية أكثر وأشهر من أن نأتي بها. ولهذا، فقد صحبت ظهور الاسلام حركة علمية متنامية كانت تدور أولاً حول كتاب الله ومن أجل خدمته، ولكن سرعان ما طلب العلم لذاته، وأصبح للعلماء في المجتمع الاسلامي مكانة عالية سواء لدى الأجهزة الحاكمة أم لدى عامة الشعب، فقد كان «العلماء ورثة الأنبياء» على حد قول الرسول (ص). وكما لم يكن في الاسلام طبقة أو طائفة تحتكر الدين كما كان الأمر في الكنيسة المسيحية، فكذلك لم يكن العلم حكراً بفئة معينة، بل كان التعليم حراً يستطيع كل فرد أن يحصله ويبرز فيه طالما أهلته ملكاته واستعداده لذلك. ولم يكن التعليم خاضعاً للدولة بل كان مسؤولية الشعب، فانتشر المؤدبون في كل مكان، وكان هؤلاء يقومون بتعليم الصغار بأجر يتفق عليه. أما المراحل العليا من التعليم فكانت في حلقات المساجد يقوم بها علماء على درجة عالية من الكفاءة، والأغلب في هذه الحلقات أن تكون مفتوحة لا حظر على أحد في الانضمام الى صفوفها ولا يتقاضى عنها المتصدرون للاقراء أجراً. وكفى هذا النظام، على بساطته، حاجة المجتمع الى العلم على الرغم من أنه لم تكن هناك أجهزة حكومية تقوم بشأن التعليم أو نشر الثقافة، وان كان كثير من الخلفاء والملوك وكبراء الدولة يعملون على تشجيع العلماء ويغدقون عليهم نظير ما يؤلفون من كتب، وقام بعض مثقفي الخلفاء بإنشاء مؤسسات علمية كما فعل المأمون العباسي حينما أنشأ دار الحكمة التي عمل فيها جهاز من المترجمين قاموا بنقل ثمرات الثقافات الأجنبية الى العربية، ولم يكد العالم الاسلامي يستقر بعد موجة الفتوح حتى رأينا الشعوب التي اعتنقت الاسلام حريصة على الأخذ بأسباب العلم من مصادره ومراكزه الكبرى في المدينة ثم في البصرة والكوفة وبغداد. وأصبح ارتحال المتعلمين من مواطنهم الى تلك المراكز سنّة متبعة، بل أصبحت الرحلة شرطاً من شروط الاقراء. ولو تصفحنا معاجم التراجم لهالنا عدد العلماء الذين قضوا معظم سني حياتهم في رحلات لا تنقطع بحثاً عن حديث نبوي أو خبر نادر أو طمعاً في لقاء أستاذ معروف بفرع من فروع العلم. وأعان على ذلك أداء فريضة الحج التي يلتزم بها كل مسلم قادر على تشجيع هذه الرحلات، اذ كان هؤلاء الحجاج القادمون من مشرق الدولة الاسلامية ومغربها ينتهزون فرصة هذه الرحلة فيترددون في طريقهم ذهاباً واياباً الى مجالس العلم. ومع رحلة العلماء وطلبة العلم كانت هناك رحلات أخرى للمذاهب والاتجاهات الفكرية والعلمية والفنية، فلا يكاد يظهر مذهب أو اتجاه جديد في إحدى كبريات العواصم حتى ينتقل الى أطراف العالم الاسلامي. وهكذا رأينا مذهب الإمام مالك بن أنس ينتقل في حياته الى الأندلس وأقصى المغرب بفضل تلاميذ من هذه البلاد رحلوا اليه ورووا كتابه الموطأ ولم يكن يظهر مذهب شعري أو فني في العراق أو الشام أو الحجاز حتى ينتقل في سرعة هائلة الى أقصى المغرب أو أطراف خراسان. ونحن نقرأ في المصادر الأندلسية كيف أرسل الخليفة الأندلسي الحكم المستنصر الى أبي الفرج

الاصفهاني ألف دينار ذهباً لكي يخرج اليه أول نسخة من كتاب **الاغاني** قبل أن ينشر هذا الكتاب في الشرق. كذلك نقرأ كيف ظل الوزير البويهي الصاحب بن عباد الذي كان يقيم في مدينة الري شمال ايران متتبعا لكتاب **العقد الفريد** لابن عبد ربه الأندلسي حتى ظفر بنسخة منه. ونعرف أيضاً أنه لم يظهر شاعر كبير في الشرق الا وأقبل عليه الرواة من كل مكان يتناقلون شعره ويعكفون على دراسته. فأبو نواس وأبو تمام والمتنبي والمعري دخل شعرهم في حياتهم الى الأندلس أقصى بلاد الاسلام في الغرب، والشاعر الاندلسي ابن دراج القسطلي نقل ديوان شعره في حياته الى الشرق واختار منه الثعالبي النيسابوري في كتابه **اليتيمة**.

وبقي هذا التبادل الثقافي بين شرق العالم الاسلامي وغربه على أشده طوال العصور الوسطى ولم يفتر حتى حين ساءت العلاقات السياسية بين دول العالم الاسلامي. ففي القرن العاشر الميلادي كانت تتوزع عالم الاسلام ثلاث خلافات: العباسية في بغداد والفاطمية في القيروان والأموية في قرطبة. ولكن العداء بين هذه الدول الثلاث لم يحل أبداً بين طالبي العلم والرحلة شرقاً وغرباً.

وبفضل هذه الحركة النشيطة تعددت المراكز الثقافية ولم يعد العلم محصوراً في حاضرة بعينها، بل كانت تنتظم العالم الاسلامي سلسلة من مراكز العلم ممتدة بين الشرق والغرب: من قرطبة الى بخارى وسمرقند ونيسابور مروراً بفاس والقيروان والقاهرة ودمشق ومكة والمدينة وبغداد والبصرة والكوفة. وأصبح التأثير والتأثر متبادلاً بين هذه المراكز، فالمغاربة والأندلسيون بدأوا تلاميذ للمشارقة يترددون الى حواضرهم ليتعلموا فيها، لكنهم بعد أن بلغوا مرحلة النضج الثقافي أعطوا بقدر ما أخذوا، فكان من بين مبتكراتهم في ميدان الأدب الموشحات والأزجال التي انتقلت الى بلاد الشرق، فأعجب بها المشارقة وأقبلوا على احتذائها والنظم على منوالها. ولسنا نجد بلداً من بلاد الاسلام الا ونبغ فيه عالم مرموق في فرع من فروع المعرفة، ثم لم يقتصر أثره على بلده بل امتد الى أطراف العالم الاسلامي كلها، فكتاب الامام الغزالي **احياء علوم الدين** سرعان ما انتشر في حياته الى جميع أنحاء المغرب والأندلس، وانتشرت نسخة في أوساط الناس. وفي مقابل ذلك انتشرت في الشرق كتب ابن حزم القرطبي في الفقه والعقائد ومعجما ابن سيدة المرسي **المحكم والمخصص**. وليست هذه الا أمثلة قليلة تصور مدى الارتباط الوثيق بين شرق العالم الاسلامي وغربه.

ونخلص من هذا العرض الى نتيجة منطقية وهي أنه كانت على امتداد عالم الاسلام وحدة ثقافية وثيقة الأواصر، أما ما يذكر من أن الثعالبي وزع فصول كتابه **يتيمة الدهر** على الأمصار الاسلامية وأن في ذلك دلالة على وعي بأن هناك آداباً اقليمية متميزة فينبغي ألا نسرف في هذا التصور، فقد كان الثعالبي يريد أن ييسر على نفسه تناول عدد كبير من الأدباء في سائر الأمصار الاسلامية فرأى أن يوزعهم على الأمصار معتبراً ذلك لوناً من ألوان التبويب. وقد سار على منواله في ذلك ابن بسام الشنتريني في كتابه **الذخيرة**، فقسم الأندلس الى ثلاثة اقسام: الموسطة والغرب والشرق، ولكنه لم يقصد بذلك أن هناك أدباً أندلسياً شرقياً وأدباً أندلسياً غربياً وآخر أندلسياً خاصاً بوسط البلاد، وانما كان صنيعه لوناً من ألوان التصنيف.

والذي نود أن ننبه اليه أيضاً هو أن الثقافة في العالم الاسلامي سارت في طريق مغاير تماماً لما

سلكته السياسة، كانت السياسة تمضي قدماً في طريق التدهور والفساد على حين بقيت جذوة الثقافة مشتعلة ومنارتها مضيئة، وكانت السياسة تفرق في حين كانت الثقافة تعمل على توحيد الأمة وجمع الشمل على الأقل من الناحية الفكرية.

ونحن نرى كيف وجد في ساسة المسلمين من كانوا مثالاً للعجز وسوء التدبير وفساد الخلق، ولكنهم كانوا لا يقصرون في تشجيع العلم والعلماء بل ربما شارك بعضهم في فرع من فروع المعرفة. ونضرب على ذلك مثلاً بالمعتمد بن عباد ملك اشبيلية في عصر الطوائف في الأندلس، فقد كان من هؤلاء الملوك الذين انحدرت في ظلهم البلاد الى درك محزن من الضعف والخراب، ولكنه كان شاعراً مجيداً وراعياً للحركة الأدبية والعلمية، ومثله ملك بطليوس المظفر بن الأفطس، وكان أيضاً من أسوأ ملوك الطوائف، غير أنه كان عالماً مشهوداً له بالفضل، وقد ألف هو نفسه موسوعة سماها باسمه المظفري ذكر انها كانت تقع في مائة مجلد.

وأما موقف الثقافة من العالم الاسلامي من حيث الوحدة والتفرق، فإننا نؤمن بأن الثقافة هي التي يرجع اليها الفضل في مد الجسور بين شعوب الاسلام، تلك الجسور التي كان الملوك والقادة يعملون بوعي أو بغير وعي على قطعها وتدميرها.

على أن سوء أحوال العالم الذي تزايد منذ منتصف القرن السابع بعد اجتياح المغول لحاضرة الخلافة وضراوة الحملات الصليبية وتساقط الحواضر الاندلسية واحدة بعد الأخرى كان لا بد له أن يترك أثره على الثقافة، وهي أعز ما كانت تحرص عليه أمة الاسلام، فقد رأت الأمة نفسها محاصرة من كل جانب مهددة في كيانها، وهذا ما جعل العلماء في الشرق والغرب يأوون الى مصر معقد أمل المسلمين في الخلاص، لا سيما وقد نهض سلاطين الأيوبيين ثم المماليك فيها لعبء الجهاد ضد الصليبيين، فرأينا جموعاً كبيرة من علماء العراق والشام الهاربين من مذابح المغول، وجموعاً أخرى من الأندلسيين الذين أخرجتهم من ديارهم موجات الزحف المسيحي، رأينا كل هؤلاء ينثالون على القاهرة وغيرها من مدن مصر، فيثرون ثقافتها، وكأن هؤلاء العلماء شعروا بالخوف على تراث الاسلام الفكري فشرعوا يؤلفون موسوعات وكتباً جامعة يحفظون بها ما بقي من هذا التراث. وهكذا ظهر خلال هذا العصر الأخير وهو عصر المماليك عدد من كبار المؤلفين الذين جمعوا في كتبهم كل ألوان المعرفة أو خلاصة لها، ونذكر من هؤلاء شهاب الدين النويري (ت ١٣٣٣) وابن فضل الله العمري (ت ١٣٤٨) واحمد بن علي القلقشندي (ت ١٤١٨) وتقي الدين المقريزي (ت ١٤٤١) وجلال الدين، عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي (ت ١٥٠٥).

ويهمنا ان ننوه ونحن نعدد هؤلاء العلماء الموسوعيين بأنهم كانوا يتصورون عالم الاسلام في أيامهم على أنه وحدة لا تتجزأ يربطها الاسلام ديناً والعربية لغةً، نرى ذلك في الوصف الجغرافي والعرض التاريخي اللذين تضمنتهما كتب النويري وابن فضل الله والقلقشندي، وفي تراجم النحويين واللغويين التي جمعها السيوطي في بغية الوعاة والتي شملت العالم الناطق بالعربية من فارس الى الأندلس.

ونـظلم هذا العصر المملوكي اذا وصفنـاه ـ كما درج كثـير من الباحثـين على ذلـك ـ بالتخلف والركود، فالحركة الموسوعية التي اشرنا اليها تدل على تفتح ووعي كبيرين. وكان حريـاً بهذه الحـركة أن تؤتي أكلاً طيبة ـ كما كانت الحركة الموسوعيـة الأوروبية ممهـدة للتطور الهـائل الـذي أعقب الثورة الفرنسية ـ لولا ان تعاونت ظروف الفساد السياسي في أواخر أيام المماليك والخراب الاقتصـادي الذي ترتب على تحول طريق التجارة من مصر والبحر الأحمر الى طريق رأس الرجاء الصـالح عـلى أضعاف مصر سياسياً واقتصادياً وعسكرياً، مما أدى بها الى أن تقع فريسة للغزو العثماني التركي.

وخلال هذا العصر العثماني الذي امتد حتى اوائل القرن التاسـع عشر أسرع التخلف الفكري والحضاري الى البلاد. ومع ذلك فقد بقيت مصر بأزهرها مستودع الثقافـة العربية وقبلة من بقي من العلماء الـوافدين اليهـا من الشرق والغرب. ويكفي أن نشـير الى المقري التلمسـاني القادم اليهـا من الجـزائر (ت ١٦٣١) وهـو مؤلف أكبر مـوسوعـة في تاريـخ الأندلس وأدبهـا، وعبد القـادر البغدادي (ت ١٦٨٢) صـاحب **خزانـة الأدب** وهو مـوسوعـة أدبية لغـوية ضخمـة، ومرتضى الـزبيدي اليمني (ت ١٧٩٠) صاحب معجم **تاج العروس**.

وهكذا نرى انه حتى في ذلك العصر الذي يمكن وصفه حقاً بالركود ظلت الثقافة العربية أو ما بقي منهـا وشيجة قـوية تـربط أجزاء العـالم الناطق بـالعربيـة، بل ربمـا زاد هذا الـترابط في مواجهـة السلطات الحاكمة التركية، كذلك نلاحظ ان طابع الثقافة العربية كان واحداً في جميع أنحاء المنطقـة الناطقة بالعربية، تستوي في ذلك البلاد التي خضعت لسلطان الترك العثمانيـين وتلك الأجزاء التي لم تصل اليها أيديهم مثل المغرب الأقصى واليمن. وهذا يدل على أن ثقافة المتكلمين بالعـربية مضت في طريقها ـ حتى مع تخلفها وركـودها ـ بصفتهـا الجامعـة الأولى للعرب بصرف النـظر عن لون التبعيـة السياسية.

وعندما نصل الى القرن التاسع عشر وتبدأ رياح النهضة في الهبوب من مركزي القيادة التقليدية وهما مصر والشام في محاولة لتحرير العرب سياسياً من السيطرة التركية والأوروبيـة الاستعماريـة، وفي سبيل البعث الثقافي الشامل، تعود الثقافة فتصبح أهم رابطة تضم الأقطار الناطقة بـالعربيـة، وينظر العرب في الشرق والغرب على السواء الى مصر متابعين جهودها في النهضة الحديثة وفي احياء الـتراث العربي ومترسمـين خطاهـا في هذه الجهـود. فالحـركة الفكـرية التي بـدأها رفـاعة رافـع الطهـطاوي (١٨٠١ ـ ١٨٧٣) في ظل محمد علي وخلفائه من أجل تأصيل الفكر العربي وتحديثه سرعـان ما لقيت صدى في البلاد العربية التي كان مستواها الثقافي وظروفها تسمح بانتهاج مثل هذا الطريق، فنرى في تـونس مصلحاً اجتـماعياً ومفكـراً يلتقي فكره بفكـر الطهـطاوي وهو خـير الدين التـونسي (١٨٢٠ ـ ١٨٩٠)، والسلفية المستنيرة التي بثها في مصر جمال الدين الأفغاني (١٨٣٨ ـ ١٨٩٧) وتلميـذاه محمد عبـده (١٨٤٩ ـ ١٩٠٥) وعبد الـرحمن الكواكبي (١٨٥٤ ـ ١٩٠٢)، كـان لها تـلاميذهـا في المغرب وأهمهم الجـزائري عبـد الحميد بن بـاديس (١٨٨٧ ـ ١٩٤٠) والمذاهب الأدبيـة التي تظهـر في مصر والشام من احيائيـة الى رومانسيـة الى واقعية تجد متابعـين لها في سـائر أنحـاء الوطن العـربي. ولقد خصصنا بالحديث مصر والشام لأن هذه المنطقة كانت دائماً منذ أواخـر العصور الـوسطى هي رائـدة

الثقافة سواء منها التقليدية المحافظة أم الحديثة المجددة، غير اننا عندما نتقدم سنوات في القرن العشرين، نجد ان النهضة الثقافية العربية تتعدد مراكزها في جميع البلاد العربية، وتقل حدة التفاوت بين المستويات الحضارية في الوطن العربي، ويساهم أبناء الأقطار العربية جميعهم في ذلك التوسع الثقافي، ويزداد الترابط بين أجزاء الوطن العربي بعد حصول بلدانه على الاستقلال وزوال العقبات التي دأب المستعمرون الانكليز والفرنسيون على بثها في طريق الوحدة الثقافية.

ومن جديد نرى لدى المقارنة بين مسيرة السياسة ومسيرة الثقافة في الوطن العربي حالياً أن الأمر ما زال كما كان في الماضي: السياسة تعمل على التفرقة والتجزئة وإثارة النزاع، والثقافة هي التي تضيق الفجوات وتجمع الشمل وتوحد الصفوف.

ثالثاً: الأصول الفكرية والاجتماعية لحركات الاصلاح

عندما نتأمل أحوال الوطن العربي في مطالع العصر الحديث يمكن أن نلاحظ أن الحركات الاصلاحية نبعت في المقام الأول من ثلاث مجموعات من الأقطار كان يضم كلاً منها مستوى متجانس أو متقارب من الرقي الحضاري.

١ ـ المجموعة الأولى هي التي تضم مصر والشام ويمكن أن تلحق بهما العراق، وكانت هذه البلاد لماضيها الحضاري واضطلاعها بالدور الأكبر في الحفاظ على الثقافة العربية طوال القرون السابقة أسبق أقطار الوطن العربي في الاستجابة لدواعي التحديث والاصلاح، ولا شك في أن احتكاك مصر والشام بالعالم الأوروبي الجديد المتمثل في حملة نابليون بونابرت (عام ١٧٩٨ ـ ١٨٠١) كان الشرارة التي أيقظت ذلك الوعي وفجرت طاقة الرغبة في الاصلاح. وتجلت هذه الرغبة في الكلمة التي قالها الشيخ حسن العطار أستاذ رفاعة الطهطاوي الذي اتصل برجال الحملة الفرنسية عن كثب: «ان بلادنا لا بد أن تتغير وأن يتجدد بها من العلوم والمعارف ما ليس فيها».

وكان هذا هو الشعار الذي عمل بمقتضاه محمد علي والي مصر منذ عام ١٨٠٥، والذي أحسن تطبيقه رفاعة رافع الطهطاوي (١٨٠١ ـ ١٨٧٣) حينما مكث في باريس خمس سنوات راصداً كل ما كان يراه من مظاهر الحياة الأوروبية الجديدة ومسجلاً كل ذلك في كتابه **تخليص الابريز في تلخيص باريز** وفي ترجمته للقوانين الأوروبية ولا سيما الفرنسية، وفي دعوته التي تجلت في سائر مؤلفاته وعلى طول مسيرة حياته الى التتلمذ على الغرب في الحضارة من دون أن يعني ذلك التبعية أو التفريط في أي جانب من جوانب الحرية والاستقلال.

ويمثل رفاعة الطهطاوي وجيله ممن درسوا في الغرب موقف المثقفين المسلمين من التحديات الثلاثة التي كانت تواجه الشرق العربي الاسلامي في منتصف القرن التاسع عشر:

أ ـ الأول الفكر الديني الموروث عن عصور التخلف السابقة، وهو الذي أثبت عجزه في مواجهته للتقدم الحضاري الأوروبي.

ب ـ والثاني السلطة العثمانية التي فقدت القدرة على حماية أرض الخلافة. ولا ننس أن رفاعة عاش المواجهة التي وقعت بين محمد علي والسلطان العثماني، وهي مواجهة أثبتت عجز خلافة آل عثمان عن حماية نفسها فضلاً عن حماية أرض المسلمين التي كانت خاضعة لها، ولم يكن رفاعة يخفي فرحه بالضربات التي وجهها محمد علي للعثمانيين.

ج ـ والثالث هو المتمثل في الحضارة الغربية التي كان الطهطاوي مدركاً ـ على الرغم من اعجابه بها ـ خطر احتوائها للعرب والمسلمين.

وكان فكر الطهطاوي المنادي بتحديث البلاد مستوعباً لهذه الجوانب كلها. فهو في مواجهته للفكر التقليدي المتخلف ينتقد الأزهر وشيوخه وطرق التدريس فيه، وينادي بتعليم المرأة، ويشيد بقيمة العمل، ويحمل على الاقطاع (من دون أن يصل في ذلك إلى أن يعد اشتراكي الفكر، إذ كان أقرب إلى الفكر الليبرالي سواء في الحرية السياسية أم الاقتصادية)، ومع ايمانه بضرورة الاستفادة من التجربة الحضارية الأوروبية فهو لم يكن يدعو لمجرد النقل من أوروبا، بل كان يستلهم التراث الاسلامي في عصور ازدهاره ونهضته. فقد كان يرى أن العلوم الحكمية والعملية التي دعا إلى ادخالها ليست أجنبية إلاّ في الظاهر وإنما هي اسلامية على الحقيقة، وكان ينادي باستلهام الفقه الاسلامي في التشريع، وكان يحذر مما سماه «الحشوات الضلالية المخالفة لسائر الكتب السماوية في ثقافة الغرب». أما فيما يتعلق بالجامعة الاسلامية، فإنه كان يدعو اليها فعلاً ولكن بمفهوم جديد وصيغة أخرى لا تعني التبعية المطلقة للعثمانيين. ومن هنا نستطيع أن نلمح في فكر الطهطاوي نواة للقومية المصرية المستقلة، وإن لم يعبر عن ذلك تعبيراً صريحاً لم تكن الظروف مهيأة له آنذاك، ونلمح كذلك نواة لفكرة العروبة بصفتها مضموناً حضارياً لا عرقياً جنسياً.

وهيأت الظروف لمصر زعامة هذا الاتجاه المتوازن للتحديث بين الأخذ بحضارة الغرب بغير تنكر للقيم الدينية والاجتماعية الموروثة، ورأينا جهود رفاعة تثمر في انشاء مدرسة الألسن التي كانت تستهدف نقل ثقافة الغرب وانشاء دار العلوم التي تصور الرغبة في المزاوجة بين الآداب الأوروبية والآداب العربية، وفي انشاء جمعيات علمية مثل جمعية المعارف التي كانت تسعى لاحياء التراث العربي والاسلامي القديم بنشر أمهات مصادره، وفي هذا السبيل بذلت مطبعة بولاق الأميرية جهداً كبيراً ظهرت ثمراته في عدد هائل من الكتب المطبوعة.

ولم ينفرد المصريون من تلاميذه وأبناء جيله بهذا الاتجاه الاصلاحي، بل سرعان ما أصبحت مصر ملتقى لمن يدينون بهذا اللقاء بين الحضارتين الغربية والاسلامية، وبالرغبة في اخراج الوطن العربي من تخلفه. فانثالت على مصر جموع من السوريين واللبنانيين المهاجرين ممن لم تتح لهم الحياة في بلادهم في ظل الاستبداد العثماني التعبير عن أفكارهم الاصلاحية. وقد قام هؤلاء الشاميون المتمصرون بجهود عظيمة في الصحافة والترجمة وسائر ألوان النشاط الفكري والأدبي.

ولم يقتصر الأمر على هؤلاء القادمين من بلاد الشام، بل رأينا مصر تستقطب المفكرين الساعين الى تجديد الفكر الديني من أقصى أنحاء العالم الاسلامي. ولعلّ أهم شخصية تمثل هذا

الفكر الديني المستنير جمال الدين الأفغاني (١٨٣٨ ـ ١٨٩٧) قائد ما يمكن أن ندعوه بتيار «السلفية العقلانية المستنيرة»، وهي سلفية تعادي التقليد المفضي إلى الجمود والمؤدي إلى الغض من قيمة العقل. وقد وصل الأفغاني الى مصر في عام ١٨٦٩، وأقام بها نحو تسع سنوات حتى طرد في عام ١٨٧٩ في فترة تزايد فيها تدخل القوى الاستعمارية الأجنبية في مصر، وتزايد بها نتيجة لذلك تيار القومية الذي تفجرت ثورته في عام ١٨٨١ ممثلة في حركة الجيش بقيادة أحمد عرابي.

وكان فكر الأفغاني امتداداً لفكر الطهطاوي وإن كان أكثر ثورية منه وأشد اهتماماً بقضية الدين ودوره في النهضة. وكان مواجهاً لفكر عصور التخلف الجامد المتنكر للعقل، محاولاً التوفيق بين الاسلام والحضارة الحديثة. وكان يدعو الى الجامعة الاسلامية، إلاّ أننا نرى في هذه الدعوة بذور القومية المصرية من ناحية، ومبادىء القومية العربية من ناحية أخرى، إذ انه كان يجاهر بمعاداة الأتراك لا على أساس عنصري، بل لتنكرهم للعروبة وتمسكهم بالتركية وهي لغة غير ذات حضارة، وكان يشيد بدور مصر القيادي في المنطقة ويعدها نواة للأمة العربية، ومن هنا ثناؤه على محمد علي واشادته بدور مصر في قيادة العرب على نحو ما رأينا أيضاً في فكر الطهطاوي. كذلك نرى في كتابات الأفغاني ما يدل على طموحه الى اقامة خلافة عربية في مصر تكون بديلاً من الخلافة العثمانية المتهاوية.

وواصل مسيرة الأفغاني تلاميذه وأهمهم الشيخ محمد عبده (١٨٤٩ ـ ١٩٠٥) الذي كافح في سبيل اصلاح التعليم في الأزهر، وكان يؤيد رأي شيخه في اقامة خلافة عربية من الناحية النظرية، إلاّ أنه عارض تنفيذ هذا المشروع من الناحية العملية لأنه كان مفضياً الى صراع بين العرب والأتراك، وهو صراع لم يكن ليستفيد منه إلاّ المستعمر الأوروبي.

وواصل آراء الأفغاني أيضاً المفكر السوري عبد الرحمن الكواكبي (١٨٥٤ ـ ١٩٠٢). وقد مضى فكره الى شوط أبعد مما اتجه إليه الأفغاني ومحمد عبده في سبيل تأكيد فكرة العروبة باعتبارها بديلاً من فكرة الجامعة الاسلامية المرتبطة بالخلافة العثمانية. فرأى أن العرب أصلح الأقوام لكي يكونوا مرجعاً في الدين وقدوة للمسلمين. وفي ظل هذه الرابطة العربية لن يجد غير المسلمين من العرب بأساً في الائتلاف مع اخوانهم المسلمين. وهكذا يمكن أن نعد الكواكبي من أول رواد الفكر العلماني الذي يدعو إلى فصل الدين عن الدولة، كما أنه كان من أكثر مفكري هذا الجيل حملة على الحكم الفردي الاستبدادي وحكم خلفاء بني عثمان خصوصاً. ويفسر كون الكواكبي سورياً ذلك العنف في مهاجمة السلطة العثمانية، على حين كان المصريون أكثر اعتدالاً وتعاطفاً الى حد ما مع الخلافة بحكم جامعة الدين، ذلك لأن مصر كانت تخلصت منذ زمن ليس بقصير من السيطرة المباشرة للأتراك، كما أنها لم تعرف حدة الصراعات الطائفية، أما بلاد الشام فقد كانت السلطة العثمانية التركية لا تزال شديدة الوطأة على شعبها وذكرى الصراعات الطائفية التي تفجرت في لبنان بين المسيحيين والدروز في عام ١٨٦٠ لا تزال عالقة بأذهان الشاميين.

أما العراق فقد كانت الفكرة السائدة فيه هي الحفاظ على الجامعة الاسلامية في ظل الخلافة العثمانية، وذلك بسبب الخوف من السيطرة الأوروبية، وعلى الرغم من الاعتراف بمساوىء الحكم

العثماني فقد ظل التيار الفكري السائد في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين هو التمسك بالدولة العثمانية لأنها هي التي تجمع المسلمين في ظل الخلافة، حتى أن مؤلفاً مثل العبيدي ينشر كتاباً بعنوان **حبل الاعتصام ووجوب الخلافة في دين الاسلام** (بيروت عام ١٩١٦) يبين أن الخطر الوحيد على أمة الاسلام إنما يتمثل في انكلترا وأن على المسلمين أن يلتفوا حول الخلافة العثمانية حتى يواجهوا هذا الخطر. على أن اعلان الدستور العثماني عام ١٩٠٨ ثم سقوط السلطان عبد الحميد جعل مفكري العراق ينقسمون إلى فريقين: فريق تمسك بالولاء للعثمانيين مع الدعوة الى اقرار المساواة بين العرب والترك واطلاق حريات العرب، وفريق من جيل الشباب البعيد عن الأجواء الدينية، وهؤلاء أظهروا شماتتهم في عبد الحميد عندما خلعه الجيش التركي، ونددوا بحكمه الفردي المستبد. وأبدى هؤلاء فرحتهم بالدستور الجديد وعلقوا عليه آمالاً كباراً في اصلاح أحوال العرب واقرار مبدأ المساواة بينهم وبين الترك. غير أن هذه الآمال لم تلبث أن تبددت حين رأوا قادة الأتراك يواصلون سياسة التعصب و«التتريك» من دون أن يطرأ على أوضاع شعب العراق أي تحسن. وهكذا تحول الشعب وقادة الفكر فيه شيئاً فشيئاً عن فكرة الجامعة الاسلامية الى القومية العربية.

٢ ـ المجموعة الثانية هي التي تضم بلاد الشمال الافريقي (من ليبيا الى المغرب الاقصى) وهي مجموعة تتألف فيها وحدة حضارية متجانسة الى حد ما، وإن كان الاحتلال الفرنسي للجزائر (في عام ١٨٣٠) مزق هذه الوحدة وفصل بين جناحها الشرقي (ليبيا وتونس) وجناحها الغربي (المغرب الأقصى).

ويشبه الطهطاوي في اتجاهه الاصلاحي المنادي بالتحديث والاستفادة من التجربة الأوروبية الحضارية مفكراً لعله رائد النهضة في الشمال الافريقي، ونعني به خير الدين التونسي (١٨٢٠ ـ ١٨٩٠)، وقد بسط آراءه في كتابه **أقوم المسالك في معرفة أحوال الممالك** (تونس عام ١٨٦٧) وكان خير الدين وثيق الصلة بأحمد باشا باي تونس الذي كان يترسم خطى محمد علي في جهوده لوصل مصر بالحضارة الأوروبية، وقد تدرج في المناصب حتى أصبح الوزير الأكبر في تونس، ثم استدعي الى الآستانة فتولى بها منصب الصدر الأعظم (رئيس الوزراء) في عامي ١٨٧٨ و١٨٧٩. وكان فكره يلتقي بفكر رفاعة في ضرورة الأخذ عن الحضارة الأوروبية أخذاً لا يتعارض مع الشريعة، كما كان يؤيد تقييد جهاز الدولة بالقوانين وانشاء مؤسسات نيابية، ويدين الاستبداد ويدعو إلى الحرية السياسية والاقتصادية، وكان مع دعوته إلى الأخذ عن أوروبا يحث على عدم التخلي عن الأصالة وينبه إلى خطر «التتلمذ السلعي الاستهلاكي» أي أخذ منتوجات الحضارة وثمراتها دون أصولها وقواعدها. وتبدو لنا دعوة خير الدين التونسي سابقة لعصرها آنذاك، فقد كانت البلاد غير مهيأة لمثل هذا البرنامج الاصلاحي الطموح، فضلاً عن أن هذه المسيرة الاصلاحية في تونس تعرضت لما أوقفها وحال دون نموها ـ على نحو ما حدث في معظم البلاد العربية ونخص مصر من بينها ـ وذلك على أثر الاحتلال الاستعماري الذي جاء اليها هذه المرة من فرنسا في عام ١٨٨١.

وكانت مشكلات الشمال الافريقي تختلف عن مشكلات الشرق العربي في عدد من النواحي لأن الأوضاع السياسية كانت متباينة بين بلد وآخر. فالمغرب الأقصى ظل محتفظاً باستقلاله لم يخضع

لسيطرة العثمانيين على خلاف معظم البلاد العربية، وإن كان هذا الاستقلال لم يفده كثيراً، إذ ان التدين العميق الذي ساد المغرب دائماً والحاح القوى الأوروبية المجاورة في الضغط عليه ومحاولة التدخل في أراضيه، ثم ضعف السلطة المركزية كل ذلك أدى به الى عزلة شديدة. من هنا، لم تكن أحواله أحسن بكثير من أحوال سائر البلاد العربية. وأما الجزائر، فإنها أول بلد من بلاد الشمال الافريقي تسقط مبكرة في براثن الاستعمار الأوروبي، إذ احتلتها فرنسا في عام ١٨٣٠ وبدأت فيها منذ ذلك الحين سياسة تعمل على فصل البلاد عن جاراتها العربية المسلمة عبر المناداة بأنها «قطعة من فرنسا». واستخدمت السلطات الاستعمارية الفرنسية كل الوسائل الممكنة لتحطيم شخصية الجزائر العربية المسلمة، فعملت على اثارة الفرقة بين عنصري البلاد العربي والبربري. واستخدمت الطرق الصوفية ورجالها الموالين لها لضرب حركة المقاومة ـ وكانت الطريقة التيجانية هي أداتها لذلك ـ وضيقت على اللغة العربية تضييقاً شديداً من أجل استبدال الفرنسية بها. ومع ذلك، فإن الشعب الجزائري لم يكف عن الدفاع عن شخصيته وتأكيدها بمختلف الوسائل من المقاومة المسلحة حتى العمل الفكري.

وتتمثل المقاومة الجزائرية في الميدان الفكري في شخصية عبد الحميد بن باديس (١٨٨٧ ـ ١٩٤٠) مؤسس جمعية العلماء المسلمين الجزائريين ورئيسها منذ قيامها عام ١٩٣١، وكانت دعوته سلفية مستنيرة على نحو ما كان يدعو إليه الأفغاني ومحمد عبده، وكان الهدف من هذه الدعوة المحافظة على شخصية الجزائر بوجهها العربي والاسلامي، مع تنقية الاسلام من بدع الطرق الصوفية التي استخدمها الاستعمار الفرنسي صنائع وأدوات له. وقد اتصل عبد الحميد بن باديس بالفكر الاسلامي المجدد في الشرق: مرة حين زار محمد عبده الجزائر، ومرة أخرى حين رحل هو الى الشرق وعرف الدعوات الدينية الاصلاحية في مصر والحجاز؛ وكان يرى أن الأمة الجزائرية ستظل حية طالما حافظت على دينها ولغتها. وإذا كان هذا الرأي يربط فكر ابن باديس بمن كانوا ينادون بالجامعة الاسلامية وبالقومية المرتكزة على وحدة اللغة، فإن وضع الجزائر الخاص المتميز، باعتباره أول قطر عربي يسعى الاستعمار الى القضاء على شخصيته تماماً عن طريق سياسة الادماج، كان يقضي على الجزائريين بأن يقدموا الكفاح من أجل التحرر والاستقلال على التفكير في أي نوع من أنواع التجمع.

وواصل هذه المسيرة مفكر جزائري آخر هو مالك بن نبي (ولد عام ١٩٠٥) وهو كان عالماً اجتماعياً واسع الثقافة. ومع اعترافه بفضل جمعية العلماء الجزائريين التي مثلت أول نواة حقيقية لمقاومة الاستعمار الفرنسي فإنه انتقدها واتهمها بمهادنة فرنسا منذ قبلت الاشتراك في مؤتمر عام ١٩٣٥. وقد أقام مالك بن نبي في القاهرة بين عامي ١٩٥٧ و١٩٦٣ وفيها كتب موسوعته الخاصة بمشكلات الحضارة. وهو يمثل الاتجاه الفكري الذي يعود مرة أخرى إلى رحابة الجامعة الاسلامية التي حددها بخط يربط بين طنجة وجاكرتا.

وأما المغرب العربي فقد أشرنا الى ما كان يعانيه من عزلة عن بقية البلاد العربية. فهو لم يتعرض لسيطرة العثمانيين، وبقي محافظاً على استقلاله حتى فرضت عليه الحماية الفرنسية الاسبانية منذ عام ١٩١٢. وقد حاولت سلطات الحماية أن تمارس فيه سياستها المألوفة في تدمير شخصيته القومية

عن طريق مقاومة اللغة العربية ونشر الفرنسية، ثم عن طريق اثارة النعرات العرقية بين عنصري الأمة : عربها وبربرها، ولا سيما منذ أصدرت فرنسا الظهير البربري المشهور (في أيار/مايو عام ١٩٣٠) الذي كان يستهدف تحطيم وحدة المغرب العنصرية والدينية.

ومنذ أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن ظهرت في المغرب دعوات اصلاحية مرتبطة بالدين ووثيقة الصلة بالاتجاه السلفي المستنير: اتجاه الأفغاني ومحمد عبده، وإن يكن أكثر إيغالاً في السلفية بحكم ما كان يسود المغرب والشمال الافريقي كله من تدين تقليدي عميق. ومن أول دعاة هذا الاصلاح السلفي الشيخ شعيب الدكالي الذي وصفه عبد الله كنون بأنه «عبده المغرب». ثم واصل هذه الدعوة محمد بن العربي العلوي الذي كان يدعو الى تطهير الدين من البدع الطرقية المتعاونة مع الاستعمار. وكان آخر حلقات هذه السلسلة من دعاة الاصلاح الديني في المغرب علال الفاسي (١٩٠٨ ـ ١٩٧٤) الذي جمع بين العمل الفكري والتعليمي والكفاح السياسي.

وفي الجانب الشرقي من المغرب العربي الكبير قامت حركة اصلاح ديني مبكرة هي التي تزعمها محمد علي السنوسي (١٧٨٧ ـ ١٨٥٩). وكان درس في القرويين بفاس ورحل الى الشرق فاجتمع في مصر ببعض علماء الأزهر وجاور فترة في الحجاز وابتكر طريقة هي مزيج من الفقه والتصوف وأهل الرباط، وكانت دعوته الى تجديد الفكر الديني واعداد الذات العربية اعداداً جديداً يقوم على استلهام فكر السلف وسيرتهم. واستقر في طرابلس الغرب في ليبيا عام ١٨٤١ حيث أنشأ زاويته الأولى، ثم انتقل إلى الجبل الأخضر في ليبيا واستقر هناك حتى وفاته بعد أن أنشأ عدداً هائلاً من الزوايا في الجزيرة العربية ومختلف بلاد افريقيا. وكانت الزاوية لديه، وهي مستوحاة من فكرة الرباط القديمة، هي نواة المجتمع الجديد الذي كان يبشر به، والحياة فيها مزيج من العمل والعبادة. وكانت الحركة السنوسية تقوم على أسس ثلاثة: السلفية المعتدلة، والجهاد ضد الاستعمار، والانحياز الى عروبة الخلافة. ولهذا، فإننا نلاحظ أنه على الرغم من دعوة السنوسي إلى الجامعة الاسلامية، فإنه كان يعادي الخلافة العثمانية بل ويرى محاربتها كما يحارب أعداء الاسلام. وقد قامت الطريقة السنوسية بتزعم حركة المقاومة حين هاجم الاستعمار الايطالي ليبيا في عام ١٩١١ ووقفت الخلافة العثمانية عاجزة أمام ذلك الغزو.

والملاحظ على كل هذه الحركات الاصلاحية التي ظهرت في الشمال الافريقي أنها كانت سلفية تقليدية تدعو إلى مفهوم ينقي الاسلام من البدع والخرافات، وأنها كانت تنادي بائتلاف المسلمين والتمسك بالعروبة ولو أن الأساس الديني كان أقوى فيها من الأساس القومي العربي. وذلك بسبب التدين المحافظ الذي اتسمت به المجتمعات المغربية منذ القديم، ثم تجنباً لإثارة العصبيات العرقية بين العرب والبربر. وقد كانت هذه ثغرة نفذ الاستعمار منها دائماً الى ضرب وحدة الشعوب المغربية.

٣ ـ وأما المجموعة الثالثة من البلاد العربية فهي تضم أقطار شبه الجزيرة العربية (السعودية واليمن وعمان وامارات الخليج) ويمكن أن نلحق بها السودان. وهذه المجموعة كانت تمر بطور حضاري متقارب فيما بينها، فقد كانت أكثر عزلة من سائر البلاد العربية، وأدى بها ذلك الى أن يكون الطابع السلفي فيها أشد تزمتاً وتعصباً وإن اختلفت الدعوة الدينية فيها من بلد الى آخر.

أما شبه الجزيرة العربية فإن أهم حركات الاصلاح الديني فيها هي تلك التي نهض بها محمد ابن عبد الوهاب النجدي (١٧٠٣ - ١٧٩٢). ولا شك في أنها أولى حركات التجديد الديني في الوطن العربي كله. وكانت دعوة الى طريق السلف ونبذ البدع التي شوهت العقيدة الاسلامية؛ ولا سيما ما يتعلق منها بتقديس قبور الأولياء والصالحين والتوسل بهم لقضاء الحاجات. وأفكار محمد بن عبد الوهاب مأخوذة في مجملها من فكر الامام ابن تيمية (تقي الدين أحمد) (ت ١٣٢٨) الذي كان يدين بالمذهب الحنبلي المعادي للفكر الصوفي وللمذهب الأشاعرة معاً. ومع أن الدعوة الوهابية كانت مغرقة في السلفية متشددة في مقاومة كل عادة مستحدثة ونبذ كل مظهر من مظاهر الحياة لم يعرف في عهود الاسلام الأولى، فإنها كانت في أيامها تبدو شيئاً جديداً لم يألفه الناس لا سيما بعد أن تردت الأوضاع الدينية والاجتماعية في بلاد الاسلام الى درك بعيد الغور. وهكذا مارست تلك الدعوة تأثيراً ليس قليلاً على حركات الاصلاح الديني التالية. وقد أصابت دعوة محمد بن عبد الوهاب نجاحاً كبيراً في شبه الجزيرة، ولا سيما منذ أن تبنى مبادئه الأمير محمد بن سعود (ت ١٧٦٥). وقد ضعفت دولة آل سعود بعد ذلك، ولا سيما بعد الحملة التي شنها عليهم محمد علي في أوائل القرن التاسع عشر، وكادت تندثر لولا أن قيض لها من جدد قوتها السياسية وهو عبد العزيز بن عبد الرحمن (١٨٧٦ - ١٩٥٣) الذي نزع ملك نجد من آل رشيد واستولى على الرياض وجدد فيها امارة آبائه في عام ١٩٠٢ ثم استولى على معظم أنحاء الجزيرة وطرد منها آخر عمال الخلافة العثمانية وحارب أشراف مكة أمراء الحجاز فانتزع منهم ملكهم في عام ١٩٢٥، وطرد آخر أمرائهم الشريف حسين بن علي. ومع استرداد الدولة لقوتها السياسية عادت أيضاً بشدة الى تطبيق المبادىء الوهابية فيما يتعلق بالتشدد في تعاليم المذهب وفي اظهار العبادات والشعائر وإن كانت تساهلت في مسائل الأخذ بمستحدثات الحضارة.

وأما السودان فقد عرف بدوره دعوة لتجديد الفكر الديني اضطلع بها محمد بن أحمد المهدي (١٨٤٣ - ١٨٨٥)، وهي دعوة تشبه سابقتها في معاداتها لكل مستحدثات الحضارة الأوروبية واعتبارها بدعة لا يجيزها الاسلام، غير أنها تختلف عن الدعوة الوهابية في أنها تستمد من الطرق الصوفية التي كان السودان - ومازال - يحفل بها وفي أنها تعتمد على مبدأ المهدية المميز للفكر الشيعي ولو أن فكر أهل السنة لا يرفضه من الناحية النظرية. وعلى الرغم من الفقر الفكري لدعوة مهدي السودان ومن كون تعاليمها مزيجاً من آراء الفقهاء التقليديين السلفيين ومن اتجاهات الطرق الصوفية، فقد كانت من الناحية السياسية تنادي بوحدة العالم الاسلامي إلّا أنها كانت تماثل الدعوة السنوسية والدعوة الوهابية في معاداتها للخلافة التركية، على أنها كانت في الوقت نفسه تؤكد على هوية السودانيين وقوميتهم في داخل اطار المجتمع الاسلامي الذي كانت تبشر به، كما كان لهذه الدعوة مضمون اجتماعي معاد للأغنياء وإن كان يقر الملكية الفردية.

رابعاً: من الجامعة الاسلامية الى القوميات الاقليمية الى الجامعة العربية

بعد هذا العرض فإننا لو تتبعنا هذه الحركات الاصلاحية في علاقتها باتجاهي الوحدة والتعدد في الوطن العربي الاسلامي، فإننا نلاحظ أن الوضع السياسي والروحي كان يفرض نفسه على

شعوب هذا العالم، فقد ظل الوطن العربي طوال القرن التاسع عشر منذ أن بدأت بوادر النهضة الفكرية فيه تابعاً من الناحية السياسية النظرية على الأقل جزءاً من أرض الخلافة العثمانية. وعلى الرغم من تفكك العلاقات بين أقطار الوطن العربي وحاضرة الخلافة ما بين انحلال الدولة العثمانية الى حد أنها أوشكت على الانهيار أثناء المواجهة بينها وبين محمد علي وبين التدخل المتواصل من جانب قوى الاستعمار الأوروبي في أراضيها وانتقاصها من أطرافها، نقول إنه على الرغم من ذلك، فقد كانت الرابطة الروحية بين المسلمين تدعو العرب للوقوف إلى جانبها في محنتها، انطلاقاً من مبدأ الجامعة الاسلامية. على أن هذه المشاعر لم تكن عامة على جميع الشعوب العربية، فقد رأينا الوهابيين في نجد والحجاز والسنوسيين في ليبيا ومهدي السودان، وإن كانت الجامعة الاسلامية داخلة في برامجهم الاصلاحية، فإنهم كانوا يجاهرون بعدائهم للدولة العثمانية. وامتدت روح الاستياء والتذمر أيضاً الى بلاد الشام والعراق، فقد كانت هذه البلاد خاضعة خضوعاً مباشراً لسلطة العثمانيين وكانت تعاني الكثير من مظالمهم وسوء ادارتهم، ولاسيما بعد أن اندلعت الصراعات الطائفية في لبنان عام ١٨٦٠. صحيح أن علاقة شعبي الشام والعراق بالخلافة العثمانية أصابها بعض التحسن خلال ولاية القائد العثماني مدحت باشا (١٨٦٩ - ١٨٨٠)، فقد أطلق الرجل الحريات وشرع في برنامج اصلاحي جعل شعب سوريا والعراق يستشعر التفاؤل ويعود إلى تأييد الجامعة الاسلامية العثمانية، غير أن السلطان عبد الحميد لا يلبث بعد انقضاء هذا العهد أن يعود الى سياسته الاستبدادية الفردية مما أثار عليه ثائرة السخط من جديد. ولم يبق في الوطن العربي على الولاء للجامعة الاسلامية الا مصر تقريباً، ولم تكن مظالم الأتراك لتغيب عن المصريين، لاسيما وأنهم الوحيدون الذين واجهوا الخلافة العثمانية في ثلاثينات القرن التاسع عشر في عهد محمد علي مواجهة وصلت الى حد الاشتباك المسلح، فضلاً عن أنه كان من أهداف الثورة العرابية (عام ١٨٨١) القضاء على بقايا النفوذ التركي في الجيش، غير أن مصر وقعت في السنة التالية تحت نير الاحتلال البريطاني وحينئذ تناسى الشعب المصري مظالم الترك وسوء ادارتهم مقدراً أن على الشعبين أن يتعاونا في محنتهما وأن يتكاتف معهما المسلمون في ظل الجامعة الاسلامية. وأعان على نشر هذه الآراء العمل الفكري الذي اضطلع به جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده وغيرهما من أصحاب النيات المخلصة من المسلمين، وإن كان هؤلاء لا يسلمون بالتبعية للترك وإنما يطمحون الى نوع من التحالف المبني على المساواة. ومن هنا نجد أن أحمد عرابي ومصطفى كامل ومحمد فريد - وهم الذين يمثلون الفكر القومي الاستقلالي - كانوا يدينون في الوقت نفسه بالولاء للخلافة العثمانية، تعبيراً عن النقمة على الاحتلال البريطاني. على أن آراء رجال الفكر في مصر لم تكن مجمعة على هذا الاتجاه، فقد وجد أيضاً من ينتقد سياسة السلطان عبد الحميد ويهاجم نظام حكمه الاستبدادي، ورأينا كيف كان عبد الرحمن الكواكبي صريحاً في ذلك. كما شارك في مهاجمة السلطان كتاب آخرون نذكر من بينهم سليم سركيس ونجيب الحداد وفارس نمر باشا. وكان من بين الصحف التي حفلت بالحملات على الخلافة: المشير والمقطم ولسان العرب وغيرها. ويلاحظ أن معظم هؤلاء الكتّاب كانوا من مسيحيي سوريا ولبنان، وبعضهم كانوا ينطقون بلسان الاحتلال البريطاني مثل أصحاب المقطم، ولهؤلاء وأولئك مصلحة في مهاجمة الخلافة والجامعة الاسلامية، ولم يخل الأمر من بعض من كانوا يعادون السلطان عبد الحميد والترك من منطلق قومي مثل ولي الدين يكن مع أنه هو نفسه تركي الأصل.

وكان هذا هو شأن بعض شعراء العراق مثل جميل صدقي الزهاوي ومعروف الرصافي وعبد المحسن الكاظمي.

وحين أعلن الدستور العثماني في عام ١٩٠٨ مبشراً بالمساواة بين العرب والترك عادت موجة من التفاؤل وارتفعت أصوات تدعو إلى الجامعة الاسلامية، غير أن ذلك التفاؤل لم يكن إلّا سحابة عابرة، فقد تبين أن الضباط الأتراك الشباب لم يكونوا مخلصين لدعوى التقارب العربي والتركي بل كانوا مصممين على سياسة «التتريك»، بما تعنيه من النعرة القومية الذميمة، وتأكد ذلك بعد خلعهم السلطان عبد الحميد في عام ١٩٠٩ . وكان عبد الحميد مكروهاً من الجميع، غير أن المواقف اختلفت إزاء هذا الحدث، فدعاة الجامعة الاسلامية في مصر مع اعترافهم بمساوىء حكمه كانوا أميل إلى الرثاء له والعطف عليه، لا سيما وأن مصر لم تذق استبداده وارهابه، فضلاً عن أن القضية الأولى في مصر كانت هي الكفاح ضد الانكليز. ويمكن أن نرى مثلاً لذلك في قصيدة أحمد شوقي في هذه المناسبة. وقد شارك المصريين في هذا الشعور عرب الشمال الافريقي لمناصرتهم اتجاه الجامعة الاسلامية. أما بقية العرب فقد كانوا أصرح وأقسى في مهاجمة عبد الحميد والتنديد بعصره.

وتعلن الحرب العالمية الأولى بعد سنوات (١٩١٤ ـ ١٩١٨)، وتدخل تركيا الحرب الى جوار ألمانيا وتعود الى فرض سيطرتها العسكرية المباشرة على الجزء الشرقي من الوطن العربي (سوريا ولبنان وفلسطين والحجاز والعراق) وتعهد بحكم هذه الولايات الى قواد مستبدين يكممون الأفواه ويضيقون على الصحافة، وتشتد حدة التذمر في هذه الأقطار، وتتسع الهوة بين العرب والترك، فينتهز الانكليز هذه الفرصة ويغرون العرب بالحرب في صفهم على وعد بأن ينالوا استقلالهم الكامل بعد نهاية الحرب، ويكون أول من يستجيب لاغراء الانكليز الشريف حسين بن علي أمير مكة بعد أن وعدوه بالمساعدة لتأسيس مملكة عربية موحدة. وهكذا تعلن الثورة العربية في حزيران/يونيو عام ١٩١٦ . ولا تكاد الحرب تنتهي بانتصار الحلفاء حتى تنسحب تركيا من سوريا والعراق، وتساعد انكلترا الشريف فيصل بن الحسين على دخول دمشق في تشرين الأول/أكتوبر عام ١٩١٨ معلناً نفسه ملك على سوريا في عام ١٩٢٠ غير أن بريطانيا تكشف عن نياتها في فرض نفوذها الاستعماري على الشطر الشرقي من الوطن العربي، متعاونة في ذلك مع شريكتها فرنسا. فإذا بها تعلن انتدابها على العراق وفلسطين والأردن في حين يدخل الفرنسيون دمشق في تموز/يوليو عام ١٩٢٠ ويخلعون فيصل بن الحسين ويعلنون انتدابهم على سوريا ولبنان، ثم يرشحه الانكليز لعرش العراق ويولونه عليه في عام ١٩٢١ . غير أن أمل العرب في الوحدة تحت لواء العرش الهاشمي تبدد بعد أن قامت انكلترا وفرنسا بتمزيق هذه البلاد الى امارات وممالك خاضعة للسيطرة الاستعمارية البريطانية ـ الفرنسية.

ولا تمضي على ذلك أربع سنوات حتى يعلن مصطفى كمال أتاتورك الغاء الخلافة نهائياً، ويكون ذلك ضربة قاصمة لفكرة الجامعة الاسلامية التي ظل المؤمنون بها يتعللون بوجود الخلافة باعتبارها آخر ما يربط بين المسلمين. فلما ألغيت وكان القائمون بإلغائها الترك أنفسهم أصاب ذلك دعاة الجامعة الاسلامية باليأس وخيبة الأمل. وأدى الى هجر هذه الفكرة في مصر التي ظلت أكثر بيئات الشرق الاسلامي تقبلاً لها. وعلى الرغم من أن المصريين شيعوا الخلافة بأسف وحزن

شـديدين عـبر عنهما شـاعر مصر الأكـبر أحمد شـوقي أصدق تعبـير، فـإن بعض معـارضي الجـامعـة الاسلامية لم يخفوا ارتياحهم منذ البدايـة لإلغاء الخـلافة بـاعتبارهـا نظامـاً من مخلفات المـاضي. وقد اتضح ذلك في كتاب علي عبد الرازق **الاسلام وأصول الحكم** الذي نشره في عام ١٩٢٥ والذي أثار ضجـة كبيرة واعـتراضات حـادة ولا سيما من جـانب من كانـوا لا يزالـون يتمسكون بمبـدأ الجـامعـة الاسلامية. ومن هنا بدأت ردود الفعل ازاء فكرة الجامعة الاسلامية.

١ ـ تنوع الردود حسب اختلاف البيئات الفكرية في البلاد العربية

أ ـ كان هناك أولاً تيار فكري يدعو لتجمـع الشعوب الشرقيـة، وهو ميـدان أفسح بكثـير من الجامعة الاسلامية، إذ كان الشرق ـ في مواجهة الغرب الأوروبي ـ يمتد من سواحـل المحيط الأطلسي حتى بلاد الشرق الأقصى في الصين واليابان. ويصور هذا التيـار تأليف «جمعيـة الرابـطة الشرقية» في آذار/مـارس عام ١٩٢٢ وهي جمعيـة كانت تسعى لنهضـة البلاد الشرقيـة الافريقيـة والآسيويـة على اختـلاف أجناسهـا ودياناـتها. ولا شـك في أن هذه الفكـرة كـانت ارهـاصـاً بمـا سنـراه في منتصف الخمسينـات من هذا القـرن حين عقـد أول تجمع افـريقي ـ آسيوي في بـاندونـغ. وقد ظهـر صدى العمل الذي قـامت به هـذه الجمعية في الحـاح الكتاب آنـذاك على الحـديث عن الروابط التي تضم البلاد الشرقية. وفي تعبير الشعراء العرب (حافظ ابراهيم المصري ومعروف الرصافي العـراقي وأنيس خوري المقدسي اللبناني) عن الفرحة بانتصار اليابان على روسيا في حرب عام ١٩٠٥، وكانت روسيا تعتبر في نظر العرب ممثلة لحضارة الغرب فضلاً عن كونها العدو التقليدي لتركيا المسلمة، هذا مع أن اليابان كانت حليفة لانكلترا التي كانت تفرض سيطرتها على مصر. وعلى كل حال، فـإن هذا التيـار الفكري كان من الشمول والسعة بحيث لم يتجـاوز تلك الرابـطة العاطفيـة بين شعـوب الشرق، ولم يترجم الى برنامج سياسي عملي.

ب ـ أما التيار الأقوى والذي قدرت له الحيـاة فترة أطـول فهو تيـار الوطنيـة المحلية بمفهـومها الضيق. وجذور هذا التيار قديمة ترجـع الى أوائل القـرن التاسـع عشر، فقد كـانت مصر هي أسبق البلاد العربية الى الاحتكاك بأوروبا، وفي أيام محمد علي توافرت لها وحدة ادارية شبـه مستقلة شقت طـريقها في النمـو والتطور عـلى نحو مختلف عن سـائر البـلاد المحيطة بهـا. وابتداء من عـام ١٨٤٠ (تاريخ توقيع معاهدة لندن) صار لمصر قدر من الاستقلال سمح لها بنمو شخصية متميـزة عن سائـر البـلاد العربيـة الأخرى التـابعة للخـلافة. وازدادت هـذه الشخصية بـروزاً في ظل حكم الخـديوي اسماعيل، حين بدأت في الظهور نـواة برجـوازية مصريـة قادت الكفـاح ضد الأتـراك العثمانيـين وفي مواجهة التدخل الأجنبي في آن واحد. وقامت هذه البرجوازية الوليدة بقيادة ثورة عـرابي عام ١٨٨١ وهي التي انتهت بالاحتلال البريطاني في العام التالي. وكان الشعار الذي رفعته هذه الثورة هو «مصر للمصريين»، ثم تبناه الحـزب الوطني المصري بقيـادة مصطفى كـامل وإن كـان هذا الـزعيم يرى في الوقت نفسه أن الكفـاح ضد الانكليـز يفرض عليـه أن ينادي بـالجامعـة الاسلاميـة في ظل الخـلافة العثمانية. ومن هنـا نرى كيف تتـداخل في الحـزب الوطني فكـرة القوميـة المصرية مـع فكرة الجـامعة العثمانية، هذا مع الوقوف موقف العداء من الثوار العرب الذين كانوا يتآمـرون على الخليفـة العثماني

والذين اعتبرهم مصطفى كامل «من الخوارج والخونة».

وفي عام ١٩٠٨ ظهر على المسرح السياسي حزب جديد هو «حزب الأمة» الذي كان أبرز أعضائه أحمد لطفي السيد. وقد سار هذا الحزب ـ كما كان يبدو في صحيفته الجريدة (١٩٠٨ ـ ١٩١٤) الى أبعد بكثير مما نادى به الحزب الوطني في تأييد القومية المصرية. فقد كان يرفض الجامعة الاسلامية والاتحاد العربي معاً، ويرى أن على مصر أن تحل مشكلاتها الخاصة مبتعدة عن مشكلات المسلمين والعرب. وفي هذا الحزب نما الاتجاه الفرعوني والاتجاه الى الارتباط بحضارة البحر المتوسط. وكان من الطبيعي أن يؤيد الاحتلال البريطاني هذه الأفكار باعتبارها معمقة لعزلة مصر وسبيلاً الى التقريب بين المصريين وممثلي الاحتلال.

وعندما نشبت الحرب العالمية الأولى فرضت بريطانيا الحماية على مصر وأعلنت الأحكام العرفية ووضعت الصحف تحت الرقابة، وأصبح على المصريين أن يركزوا جهودهم في مشكلتهم القومية الخاصة بعيداً عن قضايا المشرق العربي. ومن هنا كانوا لا يزالون يؤيدون التحالف مع الترك ضد الانكليز، في حين كان الشعب العربي في البلاد المجاورة لمصر شرقاً على النقيض من ذلك، إذ كانت الشام والعراق والحجاز تسعى الى التخلص من السيطرة التركية العثمانية بالتحالف مع بريطانيا. ومن هنا، أيدت بريطانيا ثورة الشريف حسين على العثمانيين عام ١٩١٦ كما رأينا.

وبعد انتهاء الحرب ونشوب ثورة عام ١٩١٩ ازداد اهتمام المصريين بمشكلاتهم الخاصة وعزلتهم عن العرب تبعاً لذلك. وظل هذا هو طابع الحياة في مصر خلال السنوات التالية التي شهدت الاستقلال المنقوص الذي ظفرت به مصر بمقتضى تصريح ٢٨ شباط/فبراير عام ١٩٢٢، ثم الكفاح من أجل الدستور. واستمر تيار القومية المصرية هو الغالب على مصر حتى معاهدة عام ١٩٣٦ التي يسرت لمصر قدراً أكبر من الاستقلال.

ونلاحظ أن الجو السائد على المستوى الأوروبي خلال أواخر العشرينات وأوائل الثلاثينات كان يغذي ذلك الاتجاه الوطني الضيق. فهذه السنوات شهدت مولد النازية الألمانية والفاشية الايطالية اللتين انعكستا على مصر، فوجدت فيها تنظيمات شبه فاشية مثل «مصر الفتاة» كان شعارها «مصر فوق الجميع».

وعلى الرغم من أن هذا الاتجاه كان يؤدي الى ضرب من الوطنية المتطرفة التي لا بد أن تنتهي الى معاداة سلطات الاحتلال البريطاني، فإن هذه السلطات كانت تشجع التيار المعتدل في هذا الاتجاه وما يتشعب منه مثل الدعوة الى الفرعونية، والتوسع في استخدام اللهجة المصرية العامية ومحاولة احلالها محل العربية الفصحى، ثم تشجيع الاتجاهات الفكرية التي تحاول الربط بين مصر والبلاد الأوروبية أو بلاد حوض البحر المتوسط، وهي الدعوة التي كان أبرز حامليها د. طه حسين في كتابه مستقبل الثقافة في مصر (الصادر في عام ١٩٣٦)، وكذلك الاتجاه الغالب على كتاب صحيفة السياسة الأسبوعية خليفة الجريدة.

وأما الوطن العربي المجاور لمصر شرقاً فقد كان يسعى الى وحدته بعد التحرر من الترك

العثمانيين ولهذا، فقد ظهرت الدعوة الى العروبة فيه منذ تلك السنوات ولم تزدهر فيه تلك الدعوات القومية المحلية باستثناء لبنان الذي كان له وضع خاص في داخل السلطنة العثمانية، وقد أدت المذابح الطائفية فيه بين الدروز والموارنة (عام ١٨٦٠) وما تبع ذلك من تدخل فرنسا وادعائها حماية الأقلية المسيحية الى أن تتأصل فيه تلك القومية الانفصالية، وأراد دعاة هذه القومية أن يجدوا لها سنداً من التاريخ، فاصطنعوا دعوى «الفينيقية». وشجعت الدول الأوروبية الاستعمارية ذلك الاتجاه أيضاً لأنه كان يؤكد تمزيق بلاد الشام تمهيداً لابتلاعها جزءاً بعد جزء.

٢ ـ على الرغم من اشتغال المصريين بقضايا استقلالهم السياسي ونموهم الاجتماعي والاقتصادي خلال السنوات الأولى من القرن العشرين، مما أدى بهم الى العزلة عن جيرانهم العرب، فإن العلاقات لم تنقطع بين الجانبين. وكانت وحدة اللغة والثقافة هي التي مدت دائماً قنطرة بينهما أعانت على خلق تيار عربي بدأ ضعيفاً متواضعاً ثم تزايدت قوته تدريجاً منذ أوائل الثلاثينات. ويفسر وجود هذا التيار واشتداد قوته عوامل عدة منها تطور وسائل المواصلات بين حواضر الشرق العربي بعضها ببعض (بين بغداد ودمشق وعمان والقدس) وبين هذه الحواضر والمدن المصرية وما ترتب على ذلك من تبادل بين المثقفين المصريين وزملائهم العرب ورحلات قامت بها الفرق المسرحية المصرية الى العواصم العربية. وهناك عامل آخر اقتصادي، فقد شهدت البلاد بعد استقلالها الجزئي (في مرحلتي ١٩٢٢ و١٩٣٦) نمواً للاقتصاد المصري جعل القائمين به يعملون على مده خارج حدود مصر إذ كانوا يرون في البلاد العربية أسواقاً طبيعية لتصريف منتوجات مصر الزراعية. وهكذا رأينا في الصحافة المصرية اهتماماً متزايداً بالقضايا العربية. وقرب بين مصر والعرب خيبة أمل هؤلاء في انكلترا التي عرفت كيف تخدعهم حين منتهم بمساعدتهم على الاستقلال والتحرر من الترك بعد نهاية الحرب العالمية الأولى، فإذا بها تغدر بهم وتسيطر على بلادهم، بل وتصدر وعد بلفور في ٢ تشرين الثاني/نوفمبر عام ١٩١٧ الذي تعد فيه اليهود بإنشاء وطن قومي لهم في فلسطين. وهكذا رأى العرب في انكلترا عدوهم الأول ملتقين في ذلك مع اخوانهم في مصر. ومنذ ذلك التاريخ بدأت قضية فلسطين في البروز، وظلت الأحداث تتوالى حتى وقعت الاشتباكات بين العرب واليهود في المسجد الأقصى ومصعد البراق في عام ١٩٢٩. وظهرت في مصر تنظيمات تدعو إلى التضامن العربي مثل جمعيتي الشبان المسلمين والاخوان المسلمين، كما تبنى الوفد، حزب الأغلبية، قضية التضامن العربي من أجل انقاذ الشعب العربي في فلسطين والوقوف في وجه مشروعات التجزئة التي كانت تسعى اليها سلطات الانتداب البريطاني. وفي عام ١٩٣٦ احتلت القضية الفلسطينية جانباً من المفاوضات التي جرت بين مصطفى النحاس وايدن والتي انتهت بعقد معاهدة عام ١٩٣٦ وفيها أعلن النحاس رفضه لمشروعات التقسيم واصراره على الطابع العربي لفلسطين.

وهكذا قوي التيار العربي في مصر وتجاوبت معه البلاد العربية المجاورة. ومع أن مثل هذا التلاحم بين القوى الوطنية العربية ما كان ليحوز رضا الانكليز فإنهم رأوا أنفسهم مضطرين الى الاستجابة له في أثناء الحرب العالمية. فقد كانت بريطانيا في محنتها تلك محتاجة الى معونة العرب وكان التفاهم مع مجموعة مؤتلفة من البلاد العربية أيسر من الاتفاق معها واحدة واحدة. وهكذا أيدت ميثاق الجامعة العربية الموقّع في الاسكندرية في عام ١٩٤٤ والذي ضم سبعة من البلدان

العربية. وحين انتهت الحرب غدرت بريطانيا من جديد بالشعوب العربية، فلم تستجب لرغبة العرب في جلاء قواتها عن أراضيهم، بل سلمت أرض فلسطين الى اليهود، فأعلنوا فيها انشاء دولتهم في ١٥ أيار/مايو عام ١٩٤٨. وحاولت بريطانيا ومعها فرنسا والولايات المتحدة فرض مشروع الدفاع المشترك على مصر والعراق، ابان الحرب الباردة الدائرة بين الغرب وروسيا. وفشلت كل محاولات الغرب فرض هذه المشروعات الاستعمارية على العرب، كما فشلت محاولات بريطانيا فرض اتحاد بين العراق والأردن يكون تحت هيمنتها. وبلغ التوتر مداه بين العرب والحلفاء الغربيين وانتهى الأمر في مصر الى انفجار ثورة الجيش في ٢٣ تموز/يوليو عام ١٩٥٢. ورأت بريطانيا في النهاية أن تتفق في عام ١٩٥٤ مع النظام الجديد. فقبلت الجلاء عن قواعدها في قناة السويس والتسليم للسودان بتقرير المصير، غير أنها ظلت تحاول فرض ارادتها على الغرب وتمكنت في شباط/فبراير عام ١٩٥٥ من انشاء حلف بغداد المرتبط بالغرب، وهو حلف عارضه الشعب العربي في كل مكان. وفي هذه السنة نفسها برز الى الوجود مشروع تنظيم يضم دول افريقيا وآسيا التي لم تكن تريد الانضمام الى أي طرف من أطراف الصراع في الحرب الباردة، وذلك في مؤتمر باندونغ.

وفي تشرين الأول/أكتوبر ١٩٥٦ وقع العدوان الثلاثي على مصر بعد تأميم قناة السويس، وانتهى هذا العدوان بالفشل مما زاد حماسة العرب في قرب تكلل كفاحهم بالنصر والوحدة تحت قيادة مصر، لا سيما بعد أن عدت الشعوب العربية جمال عبد الناصر بطلها وقائد مسيرتها. وبدأ عبد الناصر آنذاك صياغة فكره المتعلق بالقومية العربية وبالحياد الايجابي، وقد عبر عن ذلك في كتابه **فلسفة الثورة** الذي عرض فيه فكره حول مصادر القوة في الوطن العربي وهي في نظره ثلاثة: الترابط بين البلاد العربية، والموقع الجغرافي بين القارات الثلاث، ثم النفط الذي يضمن رخاء هذه البلاد. ثم حدد للعمل السياسي المرتقب ثلاث دوائر على التوالي: الدائرة العربية التي لا يعوق التئام الشعوب فيها إلّا الاستعمار واسرائيل، ثم الدائرة الافريقية التي لا يمكن أن تقبل مصر بتناهب الدول الأوروبية لأرضها وشعوبها وثرواتها، وأخيراً الدائرة الاسلامية التي لم يخلها عبد الناصر من اهتمامه وإن أتت في نظره ثالثة تلك الدوائر من ناحية الأولوية.

وشرع عبد الناصر في العمل وفقاً لهذا البرنامج فأصبح يدعو الى تحرير البلاد العربية تمهيداً لوحدتها ومن هنا عملت مصر على مد يد المساعدة للشعوب العربية التي كانت لا تزال تحت نير الاستعمار، وخص الجزائر بمعونته الفعالة حتى تمكنت من نيل استقلالها وحريتها في عام ١٩٦٢، كذلك قامت مصر بدور كبير في تحرير عدد كبير من البلاد الافريقية وفي انشاء كتلة عدم الانحياز وكتلة الدول الافريقية ـ الآسيوية.

وازدادت شعبية عبد الناصر في أنحاء الوطن العربي الى حد أن بايعه شعب سوريا على الوحدة بين البلدين في شباط/فبراير عام ١٩٥٨. وبدا بذلك أن أول خطوة ايجابية في سبيل توحيد العرب تمت بنجاح. ولم تمض شهور حتى أطاح شعب العراق بالنظام الملكي المحالف لانكلترا في ١٤ تموز/يوليو عام ١٩٥٨ وبدا كما لو كان العراق مقبلاً على الانضمام الى الوحدة المصرية ـ السورية. وفي أثناء ذلك استقلت معظم البلاد العربية ومنها بلاد الشمال الافريقي وملأ الجو العربي تفاؤل واستبشار بقرب تحقق الوحدة.

غير أن القوى الاستعمارية لم تكن مستعدة للتسليم بالهزيمة فبدأ التآمر على مشروعات الوحدة، واستغلت نقاط الضعف فيها. كونها قامت استجابة للحماسة العاطفية أكثر مما قامت على خطة مدروسة علمياً تلبي احتياجات الشعب وتعالج عوامل الفرقة أو الخلاف على نحو عملي. وصحب الوحدة بين مصر وسوريا انشاء أجهزة بيروقراطية شديدة التعقيد كانت في الحقيقة عبئاً باهظاً على الشعبين. وبدأت المؤامرات من جانب القوى الاستعمارية ومن جانب بعض الأقطار العربية وانتهى الأمر بفشل الوحدة وانفصال سوريا عن مصر في أيلول/سبتمبر عام ١٩٦١. ومنذ ذلك التاريخ بدأ الانحسار والتراجع يصيب فكرة القومية العربية، وبدرت بوادر الخلاف بين الأقطار العربية ولا سيما بعد ثورة اليمن والحرب الأهلية التي أعقبتها في عام ١٩٦٢. وسرعان ما نشب خلاف آخر بين المغرب والجزائر. وتزايد التوتر في أنحاء الوطن العربي كله حتى وقعت كارثة الهزيمة العربية في ٥ حزيران/يونيو عام ١٩٦٧، وهي التي احتلت فيها اسرائيل ما بقي من فلسطين العربية وشبه جزيرة سيناء وقطاع غزة وهضبة الجولان. وكانت هذه الهزيمة أقوى ضربة أصابت مشروعات الوحدة العربية وكشفت الخلل في معظم النظم العربية وحملت القادة على أن يعيدوا النظر في كل ما كانوا يأملونه من مشاريع الوحدة.

ومع اليأس الذي أصاب الجماهير العربية في أثر هذه الهزيمة والتنافر الذي بدا واضحاً بين النظم الحاكمة على الرغم من مؤتمرات القمة، أصبحت المهمة العاجلة أمام الوطن العربي هي «ازالة آثار العدوان» واسترجاع الأرض المحتلة عام ١٩٦٧، ولم يعد أحد يفكر جدياً في مشروعات وحدة عربية جديدة.

وتغير الوضع بعد الانتصار الذي أحرزه الجيش المصري في عبوره قناة السويس، في الحرب العربية ـ الاسرائيلية الرابعة في تشرين الأول/أكتوبر عام ١٩٧٣. فقد أعقبت الحرب فورة عربية أدت الى تضامن قوي استخدم فيه سلاح النفط استخداماً ذكياً، لكن هذه الفورة لم تدم إلاّ فترة بالغة القصر، إذ عاد كل بلد عربي يبحث عن مصالحه الخاصة، ورأى ساسة مصر أنه لا قبل لهم بمقاومة الولايات المتحدة التي لم تتستر في مساندة اسرائيل بكل وسيلة ممكنة. وهكذا بدأت مسيرة السلام والصلح المنفرد الذي وقعته مصر مع اسرائيل برعاية الولايات المتحدة في كمب ديفيد عام ١٩٧٩.

وأدى هذا الصلح الى انفجار الخلافات العربية من جديد. فعقد مؤتمر بغداد الذي انتهى الى القطيعة بين مصر والبلدان العربية جميعها ماعدا السودان والصومال وعمان والى نقل مقر الجامعة العربية من القاهرة الى تونس والى عدد من الاجراءات الأخرى الهادفة الى عقاب مصر. غير أن ذلك الموقف العربي شبه الموحد من استنكار الصلح المصري ـ الاسرائيلي لم يؤد الى وحدة أو حتى تآلف بين ما سمي بجبهة الرفض أو الصمود والتصدي العربية. وفشلت كل المحاولات التي قامت بعد ذلك بين بعض البلدان العربية لإنشاء وحدة بينها ولم تترجم الى أي انجاز عملي، بل تزايدت القطيعة بين العراق وسوريا، وبين ليبيا وجيرانها، وبين المغرب والجزائر، ودخل الوطن العربي في دوامة جديدة من التمزق والتفرق. ولم تفلح مؤتمرات القمة المتوالية في تنقية الأجواء العربية حتى بعد

غزو اسرائيل للبنان (عام ١٩٨٢) وبعد اعتداء اسرائيل على تونس (عام ١٩٨٥) والولايات المتحدة على ليبيا (عام ١٩٨٦).

ومع ذلك، فهل هذه هي نهاية آمال العرب في الوحدة التي طالما كافحوا من أجل تحقيقها منذ أوائل هذا القرن؟ الواقع أن كثيراً من خلافات الأقطار العربية التي تبدو على سطح السياسة حالياً ترجع الى تضارب مصالح النظم الحاكمة والى الأنانية التي تجعل الدول والدويلات النفطية الغنية حريصة على الحفاظ على أوضاعها، إذ أن توحدها في نظام سياسي كبير سواء أكان على أساس الوحدة أم الاتحاد سيؤدي في نظر الأجهزة والأسر الحاكمة الى فقد امتيازاتها المكتسبة. والحقيقة أن الشعوب العربية مازالت كما كانت تتوق إلى صيغة من صيغ الوحدة أو الاتحاد فهي تعرف أن قوتها السياسية والاقتصادية لن تكتمل إلاّ في ظل مثل هذه الصيغة، وهي تعرف أيضاً أن قياداتها مسؤولة عن اعاقة مسيرة الوحدة، إذ أنها اما أسر حاكمة مطلقة التصرف في أمور شعوبها، أو نظم دكتاتورية أو شبه دكتاتورية تستند الى مؤسسات عسكرية وهي لا تقل عن سابقتها طمعاً في ادامة أجل حكمها. وأما حركات الوحدة التي تظهر بين وقت وآخر بين تلك النظم ثم لا تلبث أن ينفرط عقدها بعد قليل، فإنها لم تعبر إلاّ عن رغبات الأجهزة الحاكمة ومصالحها المؤقتة، وهي تفرض على الشعوب فرضاً وإن عمد الحكام بعد ذلك الى تنظيم استفتاءات معروفة النتيجة منذ البداية، فهي لا تقوم على دراسات متأنية لأوضاع البلاد الاجتماعية والاقتصادية، ولا تحاول الاستفادة من التجارب الماضية، وقد سئمت الشعوب تلك المحاولات التي تستهلك فيها الشعارات، وإن كان ذلك لا يعني أنها قد تنكرت لقضايا الوحدة. وإذا كانت هناك أصوات ترددت في مصر بعد القطيعة التي حدثت بينها وبين البلدان العربية أثر صلح كمب ديفيد، مرددة تلك الدعوة القديمة إلى عزلة مصر وتفردها بوضع خاص، بل لم يتورع البعض عن التلويح بالنعرة الفرعونية القديمة، فإن ذلك لم يكن إلاّ موجة عابرة ما لبثت أن توارت عن الأنظار ولم يعد أحد يشكك في عروبة مصر لا في داخلها ولا في البلاد العربية. وربما دلّ على ذلك أن العلاقات الثقافية والاقتصادية ما زالت قوية وثيقة بين مصر ومعظم البلاد العربية.

وقد شهدت السنوات الأخيرة تطوراً فكرياً واجتماعياً خطيراً تتمثل فيه أيضاً ظاهرة اختلاط الرؤى وتداخلها، ذلك أنه الى جوار دعوات الوحدة العربية المقبولة من ناحية المبدأ سواء بالنسبة الى الشعوب العربية أم لنظم الحكم القائمة (وإن كان من المشكوك فيه أن تكون كل هذه النظم مخلصة حقاً في حماستها لهذه الدعوة) وإلى جانب ما تنادي به أصوات في بعض البلاد العربية من الانصراف الى شؤونها والاعراض عن شؤون الآخرين، فقد عادت الدعوة الى الجامعة الاسلامية وهي تلك التي كانت أول ما اتجهت اليه أنظار العرب في أواخر القرن الماضي، ولكن في صيغ جديدة مختلفة عن تلك الصيغة الأولى المرتبطة بالخلافة. والواقع أن دعوة الجامعة الاسلامية لم تنقطع أبداً في الوطن العربي، ولكنها توارت في بعض الفترات ازاء الضغط الذي مارسته ايديولوجيات أخرى.
وإزاء الفراغ السياسي المترتب على تقلص الحريات السياسية والفكرية في معظم الأقطار العربية خلال السنوات الأخيرة انتشرت في الوطن العربي دعوات دينية أغلبها يتسم بالتطرف ويميل الى استخدام العنف. وشجع على ذلك نجاح الثورة الاسلامية التي تزعمها آية الله الخميني في ايران وكانت رد

فعل على الارهاب والفساد اللذين استشريا في البلاد في ظل حكم الشاه. وأعطى هذا النجاح دفعاً قوياً للتطرف الديني في جميع أنحاء الأقطار العربية، وعادت الدعوة الى وحدة الوطن العربي تحت راية الاسلام مع محاولة لتجاوز الوطن العربي الى ما يجاوره من أقطار اسلامية غير عربية مثل ايران وأفغانستان وباكستان. وهذه ظاهرة جديدة جديرة بالتسجيل، وهي أن الوطن العربي الذي كان بحكم مؤسساته الاسلامية الثقافية مثل الأزهر هو الذي يوجه الفكر الديني في العالم الاسلامي، أصبح الآن يتلقى من بلاد هذا العالم تيارات قوية تحاول فرض مفاهيمها الاسلامية الخاصة عليه. وعلى كل حال، فإنه على الرغم من شعور التعاطف التقليدي بين الشعوب الاسلامية ـ العربية وغير العربية، فإنه لم توجد حتى الآن صيغة ملائمة تترجم هذا الشعور الى وحدة قابلة للتطبيق من الناحية العملية.

خامساً: حركة الأدب

ليست حركة الأدب إلّا استجابة للعوامل السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية التي تسود الحياة في كل مجتمع. والذي يتأمل نهضة العرب في العصر الحديث منذ أوائل القرن التاسع عشر حتى الوقت الحاضر يمكنه أن يلاحظ مواكبة الأدب لتلك التيارات السياسية والفكرية التي تحدثنا عنها في الصفحات السابقة.

١ ـ لقد آمن دعاة الاصلاح العرب في مصر والشام (مهد النهضة الحديثة) بأنه لا سبيل الى مواجهة الحياة الجديدة إلّا بالتجدد، وبأن ذلك الأدب الموروث عن العصر التركي العثماني بكل ما فيه من زخارف متكلفة تخفي خواءه الفكري والجمالي لم يعد يفي بمطالب العصر. وكانوا في طموحهم الى التجديد يعملون على الاستفادة من الفكر الأوروبي الذي احكتوا به وعرفوه عن كثب. وفي الوقت نفسه كانوا يعرفون أنهم لا يستطيعون أن يقطعوا صلتهم بماضيهم، فبذلوا جهوداً كبيرة في احياء تراثهم العربي الأدبي واللغوي، ليرتقوا بأذواق الجمهور من خلال تعويده على قراءة النصوص العربية الجيدة التي ترجع الى العصور العربية الزاهرة، وتذوقها والاحتذاء بها. إذاً كان تجديد هذا الرعيل الأول من قادة الثقافة الأدبية مرتبطاً بالتراث الأدبي، فكأنهم يشبهون في ذلك الحركة الكلاسيكية التي ظهرت في أوروبا بعد عصر النهضة والتي كانت تحاول تجديد آدابها عن طريق تمثل الثقافة اللاتينية والاغريقية القديمة.

وربما كان خير من يمثل هذا الاتجاه في ميدان الشعر محمود سامي البارودي (١٨٣٨ ـ ١٩٠٤) الذي يعد رائد الشعر العربي الحديث وهو الذي رسخ هذا الاتجاه سواء في شعره الذي نظمه أم المجموعة الضخمة من المختارات الشعرية التي انتخبها من الأدب العربي القديم، ولا سيما في عصور ازدهاره في عهد العباسيين. ولم يكن عمل البارودي مجرد تقليد للنماذج القديمة، وإنما عرف كيف يتمثل الشعر القديم الجيد ثم يصدر بعد ذلك عن طبعه ومزاجه بغير تكلف. وكان هذا الشاعر يلتزم بعمود الشعر أي تقاليده الفنية القديمة وإذا كان مسرفاً في استخدام الرموز البدوية الموروثة عن الشعر الجاهلي والأموي، فقد كان يجاري في ذلك كبار الشعراء العباسيين، ولم يكن ذلك مجرد تقليد

للقدماء وإنما كان يعرف ما لهذه الرموز القديمة من ايحاءات تعبر عن معالم نفسية جديدة، وهو في ذلك مثل شعراء أوروبا الكلاسيكيين الذين أكثروا من استخدام الميثولوجيا الاغريقية وقصص العهد القديم من الكتاب المقدس.

وظل هذا الاتجاه الذي كان البارودي رائده غالباً على شعر الثلث الأول من القرن العشرين، ولا شك في أن خير ممثليه بعد البارودي هم اسماعيل صبري (١٨٥٤ - ١٩٢٣) وحافظ ابراهيم (١٨٧٠ - ١٩٣٢) ومحمد عبد المطلب (١٨٧١ - ١٩٣١)، وأكبر هؤلاء الشعراء وأعلاهم قامة هو أحمد شوقي (١٨٦٩ - ١٩٣٢).

وعالج هؤلاء الشعراء القضايا القومية، وكان تعبيرهم خطابياً عالي النبرة، وارتبطوا من الناحية الفكرية بتيار الجامعة الاسلامية الذي كان ينادي بالالتفاف حول الخلافة العثمانية، وكان شوقي هو أعظم من تغنى بمحامد الخلافة كما نرى في قصائده في الحرب التركية - اليونانية، وقد اهتم هذا الجيل في ابرازه لقيم التراث الديني والحضاري القديم بإنشاء قصائد تخلد ذكرى الشخصيات الاسلامية المشهورة كما نرى في **عمرية** حافظ وفي **علوية** محمد عبد المطلب.

وشارك الشعراء العرب في هذا الاتجاه الاحيائي، المرتبط بالجامعة الاسلامية وبمدح الخلافة، وإن كان الشعراء السوريون والعراقيون أقل حماسة من زملائهم المصريين في مدح الخلافة لما سبق أن فصلناه من أسباب. ولكن تعبير هؤلاء الشعراء من الناحية الفنية كان مشابهاً لما نجده عند شعراء مصر. ونذكر منهم أحمد فارس الشدياق وناصيف اليازجي وابراهيم الأحدب وشكيب أرسلان وبشارة الخوري في لبنان. ويشبههم في العراق جميل صدقي الزهاوي ومعروف الرصافي ومحمد الرضا الشبيبي والعبيدي.

وأما في النثر، فإننا نلاحظ أنه كان هناك اتجاه يعمل على تخليص النثر العربي من ربقة الزخارف البديعية على نحو ما حدث في الشعر. وقد تزعم هذا النثر الجديد في مصر عبد الله النديم خطيب الثورة العرابية ومصطفى كامل (ت ١٩٠٨) خطيب الحزب الوطني، وفي ميدان الكتابة الشيخ محمد عبده (ت ١٩٠٥).

وحاول بعض الناثرين الذين كانوا ينتمون إلى هذا الاتجاه تجديد الأساليب النثرية على نحو ما فعل الشعر، لكنهم في ذلك أيضاً استلهموا التراث القديم. ولم يكن أمامهم في ميدان الكتابة القصصية إلّا ما ينتمي إلى الأدب الشعبي مثل **ألف ليلة وليلة** أو إلى فن **المقامات**. ونرى بالفعل كيف حاول هؤلاء احياء تلك الفنون النثرية القديمة، فأحمد شوقي كبير شعراء هذا الجيل كتب **ورقة الآس** وهي قصة خيالية شاعرية الطابع تشبه قصص **ألف ليلة وليلة**، وكتب كذلك **أسواق الذهب** وهي مجموعة من المقالات بأسلوب مسجوع على غرار **المقامات**. وكذلك فعل حافظ ابراهيم في كتابه **ليالي سطيح**. وأدخل من كل هذا النتاج في الأدب القصصي كتاب **حديث عيسى بن هشام** لمحمد المويلحي (١٨٥٨ - ١٩٣٠) وهو مجموعة من اللوحات القصصية المكتوبة على غرار المقامات، ذات طابع اجتماعي نقدي تهذيبي، ويعتبر المويلحي في هذه المجموعة مطوراً لذلك الفن القديم لا مجرد

مقلدله. وهناك اتجاه آخر في ميدان الكتابة القصصية كان رائده جرجي زيدان اللبناني الأصل الذي استقر في مصر (١٨٦١ ـ ١٩١٤)، وهو الرواية التعليمية التاريخية. وقد أصدر زيدان مجموعة كبيرة من الروايات التي تتناول جوانب من التاريخ العربي القديم مستلهمة التراث الاسلامي، ولكنه حاول أن يجاري بها كتاب الرواية التاريخية في الغرب مثل اسكندر ديماس الأب ووالترسكوت وإن كانت موهبة زيدان القصصية أضعف بكثير، ثم انه بصفته مسيحياً لبنانياً لم يكن يحس بتعاطف كبير مع الشخصيات الاسلامية التي يكتب عنها. ومع ذلك فإنه يعد رائداً لهذا النوع من الكتابة شبه القصصية.

ولو تأملنا وضع النثر في بلاد الشام وهي مع مصر رائدة تحديث الأدب العربي لوجدنا تشابهاً واضحاً بينه وبين الوضع في مصر من ناحية أسلوب الكتابة، وإن كنا نسجل في موضوعاتها تأثر الكتاب السوريين واللبنانيين بكراهيتهم للخلافة العثمانية على عكس ما كان يوجه كتابات المصريين.

ومن أول رواد الكتابة القصصية في بلاد الشام ناصيف اليازجي (١٨٠٠ ـ ١٨٧١) صاحب **مجمع البحرين** وأحمد فارس الشدياق (١٨٠٥ ـ ١٨٨٧) صاحب الساق على الساق وهما كتابان ينحيان منحى المقامة على غرار ما نجده عند المويلحي، ولو أنهما أضعف ملكة منه.

وعلى نهج ما فعله جرجي زيدان في رواياته التاريخية نجد رواية لسليم البستاني بعنوان الهيام في **فتوح الشام** وفيها نرى المؤلف يتجه اتجاهاً مخالفاً لاتجاه المصريين، إذ يعمل على الغض من شأن العرب والمسلمين من أجل الإشادة بالرومان، وسوف نرى أن هذه الطائفية اللبنانية سوف تظل مميزة لكثير مما كتبه المسيحيون اللبنانيون بعد ذلك. أما فيما يتعلق بالأسلوب، فإن بواكير هذا النتاج القصصي كانت تلتزم بالسجع ولا تخلو من محسنات البديع غير أن الأسلوب اتجه بعد ذلك الى النثر المرسل على نحو تدريجي.

٢ ـ ونأتي بعد ذلك إلى المرحلة التالية من مراحل الانتاج الأدبي، وهي التي توافق في مصر الكفاح من أجل الاستقلال وما ارتبط بذلك من الاتجاه إلى القومية المصرية بعد أن تبددت آمال الشعب في الجامعة الاسلامية على أثر إلغاء الخلافة.

ونود أولاً قبل أن نمضي في الحديث عن تطور الأدب، أن نبين ثلاث حقائق ينبغي أن نضعها نصب أعيننا:

أ ـ الأولى هي ارتباط الأدب العربي بماضيه على نحو أشد من ارتباط أي أدب آخر، فالأدب الجاهلي والإسلامي مارس دائماً على أدب العصور التالية نفوذاً هائلاً لم يسهل الفكاك منه أبداً. ولهذا فقد بقيت لغة الشعر وأخيلته وصوره وموسيقاه مرتبطة بالأدب القديم ولم تفلح محاولات التجديد في تغيير أوضاعه إلا في نطاق محدود. ولهذا، فإننا لا ننتظر أن يكون التطور في الشعر العربي تغيراً جذرياً أو انقلاباً لأوضاعه كما يمكن أن نلاحظ في الآداب الأوروبية، فإذا تحدثنا عن مذاهب أدبية جديدة فينبغي أن نضع في اعتبارنا هذه الحقيقة.

ب ـ ومن أجل ذلك فإننا سنرى تداخلاً ما بين تلك المذاهب، فإذا تحدثنا عن مذهب رومانسي في

الشعر فليس معنى ذلك أن المذهب الاحيائي اندثر وخلفه هذا المذهب، بل إننا نرى تداخلاً بين المذهبين، وبين الأجيال الشعرية الآخذة من هذا والمتجهة إلى ذاك، بل كثيراً ما نرى التداخل بين المذهبين لدى الشاعر نفسه. ويكفي أن نشير إلى أن المذهب الاحيائي المرتبط بالتراث ما زال حتى الوقت الحاضر موضع إعجاب الكثيرين، إضافة إلى أن هناك من لا يرى بديلاً منه على الرغم مما أصاب الحياة من تغير كبير.

ج - والحقيقة الثالثة هي أن تأثر الأدباء والشعراء بصفة خاصة بالثقافة الغربية التي احتك بها الوطن العربي منذ أوائل القرن التاسع عشر لم يتم في صورة منظمة. وذلك أن المثقفين العرب اتصلوا بأوروبا والمذهب الرومانسي موشك على نهايته، ثم أعقبت ذلك في البلاد الأوروبية مذاهب أدبية متلاحقة مسايرة لإيقاع الحياة السريعة وتغيرها المستمر، فظهرت مذاهب مثل البارناسية والطبيعية والواقعية والتعبيرية والمستقبلية والرمزية والدادائية والسوريالية، وغير ذلك، حتى إننا نرى بعض المذاهب الأدبية لا يتجاوز غمره عقداً من السنين، ولم يعرف أدباء العرب هذه المذاهب أو المدارس الأدبية في شكل تعاقبي، بل على نحو تراكمي وبحسب أذواق الأدباء الناقلين وقدرتهم على الاستيعاب، وهذا ما جعلهم لا يتمثلون دائماً تلك الآداب الأجنبية تمثلاً سليماً، وهذا هو السبب فيما نجده في الأدب العربي الآن من تنافر بين بعض اتجاهاته واضطراب في محاولاته التجديدية شأن كل تأثر بثقافة غربية لم تهضم هضماً جيداً.

ونعود إلى تطور الأدب العربي خلال الحقبة بين العشرينات وأواخر الأربعينات فنلاحظ أنها كانت تواكب في مصر والشام ظهور الاتجاه الرومانسي، وهو اتجاه واضح التأثر بالفكر الغربي وكان بما فيه من انطواء على الذات يوازي الاتجاه الايديولوجي الغالب آنذاك من تخل عن فكرة الجامعة الإسلامية وتمسك بالقومية الإقليمية الضيقة ودعوة - في مصر بالذات - إلى الاعتزاز باستقلال الشخصية المصرية والاحساس بالحرية الفردية.

وفي ميدان الشعر تزعم هذا الاتجاه المعادي لاتجاه الاحيائيين ثلاثة من شباب الشعراء والنقاد آنذاك هم عباس محمود العقاد وابراهيم عبد القادر المازني وعبدالرحمن شكري وهم الذين تألفت منهم ما عرف باسم مدرسة الديوان وذلك نسبة إلى الكتاب الذي أصدره العقاد والمازني بذلك العنوان وافرداه لمهاجمة شعر كبار الاحيائيين ولا سيما زعيمهم أحمد شوقي. وكان أكثر ما هاجماه في شعر هذا الجيل الأول من الرواد هو محاكاتهم للقدماء مما أفقدهم أصالة التعبير والاهتمام بظواهر الأشياء دون جوهرها، وتفكك القصيدة وافتقادها إلى الوحدة الموضوعية. ومن هنا دعوا إلى أن يكون الشعر تعبيراً صادقاً عن ذاتية الشاعر وأن يحاول تعمق الأحاسيس باحثاً عن جواهر الأشياء لا أعراضها بعيداً عن الخطابة الرنانة والمناسبات التي يذهب الشعر بانقضائها. وقد حاول هذا الجيل أن يطبق نظرياته تلك فنشر كل من الثلاثة شعراً كثيراً في البداية، وان كنا نلاحظ أنهم لم يلتزموا دائماً بتطبيق ما كانوا يدعون إليه، فضلاً عن نشوب الخلاف بين هؤلاء الرواد وانقطاع أحدهم وهو المازني عن الشعر انقطاعاً كاملاً.

والحقيقة أن الثورة التي يمثلها الرواد لم تنجح نجاحاً كاملاً، فقد كانت أذواق الجمهور لا تزال

متعودة على شعر الاحيائيين بنبراته الخطابية العالية، غير أنهم تركوا بصماتهم على أجيال متوالية من الشعراء الشباب.

وقد كان يوافق هذا الجيل من الرومانسيين في طموحهم لتجديد الشعر العربي عدد من أدباء المهجر أهمهم جبران خليل جبران ونسيب عريضة وميخائيل نعيمة وإيليا أبو ماضي وهؤلاء من شعراء المهجر الشمالي (في الولايات المتحدة)، وكذلك شعراء المهجر الجنوبي ممن ضمتهم «العصبة الأندلسية» (عام ١٩٣٣ في البرازيل) وأهمهم رشيد سليم الخوري «الشاعر القروي» وآل المعلوف وإلياس فرحات. وكان هؤلاء أقل تطرفاً في تجديدهم من شعراء المهجر الشمالي، غير أن جميعهم يوافقون إلى حد بعيد على ما دعا إليه العقاد والمازني في تجديد الشعر، ويلاحظ أن جميع هؤلاء كانوا ممن اطلعوا على الآداب الغربية اطلاعاً واسعاً مع رسوخ قدمٍ في ميدان الأدب العربي القديم.

ويلي هذا الجيل مجموعة من تلاميذهم أو المؤمنين إلى حد بعيد بنظرياتهم في الشعر، وهم المنتمون إلى مدرسة «أبولو» ممن جمعهم نشر أكثر انتاجهم في هذه المجلة منذ صدورها في عام ١٩٣٢. ومن أكبر هؤلاء الشعراء الرومانسيين من أصحاب هذا الاتجاه أحمد زكي أبو شادي (ت ١٩٥٥) وعلي محمود طه (١٩٤٩) وابراهيم ناجي (١٩٥٣) ومحمود حسن اسماعيل (١٩٧٧) ويغلب على نتاج هؤلاء الشعر الوجداني الذي تسوده مسحة من الحزن والكآبة وطرافة التجارب الشعرية والإيقاع الهامس بدلاً من النبرة الخطابية العالية، والاستغراق في تأمل الطبيعة. ويمتاز هؤلاء بغرابة الصور والتوسع في المجازات في شكل يعتمد على تراسل الحواس ومحاولة التجديد في التعبير اللغوي، وكل هذه مميزات الشعر الرومانسي وان كان بعض هؤلاء الشعراء مزجوا ذلك باتجاهات شعرية أخرى عرفوها عن طريق الاطلاع على الآداب الأوروبية مثل الرمزية والسوريالية وحتى الواقعية.

هذا في مصر. أما في سائر البلاد العربية فإن التيار الاحيائي كان لا يزال على قوته ولا سيما في العراق وفي بلاد شبه الجزيرة العربية وفي السودان ومعظم بلاد الشمال الأفريقي. وعلى الرغم من أن بعض شعراء تونس مثل أبي القاسم الشابي وبعض شعراء لبنان مثل الياس أبو شبكة شاركوا فيه مشاركة قوية، فإننا نجد اتجاهاً يتفرع منه ويغذيه في بلاد الشام وهو الاتجاه الرمزي الذي كان أكبر الدعاة إليه والناظمين في إطاره سعيد عقل وبشر فارس.

وفي ميدان النثر فإننا نلاحظ أن الاتجاه الرومانسي استطاع أن يمارس تأثيراً كبيراً. فإليه يرد مولد الأدب الروائي الفني بمعنى الكلمة. ونقصد بذلك ظهور رواية زينب لمحمد حسين هيكل (١٩١٢) وهو كان محرر **السياسة الأسبوعية** ورئيس حزب الأحرار الدستوريين ومن أكبر الدعاة إلى الاتجاه المصري القومي. وفي روايته التي تعد أول انتاج روائي على الطراز الغربي يلتقي تيارا الواقعية والرومانسية. فالرواية تصوير للريف المصري ولكن طريقة معالجته الأحداث والشخصيات تدخل تماماً في دائرة الأدب الرومانسي. ويشبه هذا الاتجاه أدب المنفلوطي النثري المترجم عن الفرنسية ترجمة فيها كثير من التصرف مثل **الفضيلة** و**مجدولين**، و**الشاعر** وغيرها، وهي روايات رومانسية الطابع، غير أن أسلوبه فيها مع كونه مرسلاً كان يتميز بكثير من التكلف والصور البيانية المفتعلة على

عكس أسلوب هيكل البسيط البعيد عن الأناقة.

وفي بلاد الشام والمهجر وهي أقرب البلاد العربية إلى مصر في اتجاهاتها الأدبية نلاحظ أيضاً هذه الرؤية الرومانسية في الفن الروائي، ففي الوقت نفسه الذي نشر فيه هيكل زينب نرى جبران خليل جبران ينشر رواية **الأجنحة المتكسرة** التي يقص علينا فيها مأساة حبيبين، ومثل هذا نجده أيضاً في رواية **لقاء** لميخائيل نعيمة ورواية **اللحن الشرود** لكرم ملحم كرم.

وعالجت بعض الروايات التاريخ المصري القومي القديم برؤية رومانسية، ونذكر منها أولى روايات نجيب محفوظ التاريخية: **رادوبيس** و**كفاح طيبة** حول تاريخ مصر الفرعوني، وكذلك بعض ما كتبه محمد فريد أبو حديد وعلي أحمد باكثير وعبدالحميد جودة السحار. ويماثل هذا الاتجاه في بلاد الشام ما كتبه بعض المؤلفين من روايات حول تاريخهم المحلي مثل **الأمير الأحمر** لمارون عبود و**عفراء** لكرم ملحم كرم و**جيل الآلهة** لعبدالله حشيمة.

وهناك روايات تنتمي أيضاً إلى هذا الاتجاه وفيها النزعة السائدة نفسها التي ترمي إلى تأكيد الذاتية القومية لمصر. ولعل أنجح هذه الروايات وأكثرها توفيقاً هي رواية **عودة الروح** لتوفيق الحكيم.

٣ ـ والمرحلة الثالثة هي التي توافق قوة تيار القومية العربية، وما صحب مسيرة الكفاح في سبيل الوحدة من انتصارات وهزائم، وهي فترة تبدأ من أواخر الأربعينات، وتمتد إلى وقتنا الحاضر. وهذه الفترة تتسم بالاضطراب الشديد والتقلبات السريعة والأحداث الهائلة، من الناحية السياسية. وفي ميدان الحياة الاجتماعية نلاحظ أيضاً تغيرات مفاجئة متوالية جعلت حياة الناس بعيدة عن الاستقرار، ففي مصر بدأ تحول اجتماعي كبير منذ ثورة ٢٣ تموز / يوليو من مجتمع اقطاعي رأسمالي إلى مجتمع يحاول أن يكون اشتراكياً وان كانت عثرات كثيرة وأخطاء جسيمة اعتورت التجربة الاشتراكية. ثم أعقب ذلك تغير جذري منذ أوائل السبعينات إذ أقبلت البلاد على عهد جديد اتسم بالانفتاح الاقتصادي ولكنه كان أيضاً انفتاحاً عشوائياً استهلاكياً خالياً من التخطيط والدراسة، فأدى إلى نكسة رجعية وقدر غير قليل من الفوضى الاقتصادية.

ولو أننا تأملنا سائر البلاد العربية لوجدنا أنها تعرضت أيضاً لهزات عنيفة من كل نوع: سياسية واجتماعية واقتصادية.

وانعكس ذلك على الجانب الفكري والثقافي فرأينا في حياة الأدب والأدباء كثيراً من الحيرة والتخبط واختلاط المذاهب الفنية وتداخل الاتجاهات السابقة مع اتجاهات جديدة تمثل تجارب لم تنل بعد حظها من النضج، بحيث لا يمكن التنبؤ بمصيرها ومستقبلها ومدى ما سيبقى على مر الزمن منها.

على أن أهم اتجاه يمكن رصده خلال هذه الحقبة هو الواقعية التي تأثر بها الأدب في مختلف مجالاته.

وقد انعكس ذلك على الشعر ولو أن الشعر يصعب بطبيعته تطويعه للاتجاه الواقعي، ولكن تأثيره عليه كان في مطالبة الشعراء أنفسهم ومطالبة مجتمعهم لهم بمزيد من الصدق والالتزام والبعد عن التهويمات الرومانسية. وألقى الكثيرون من النقاد تبعة ما كان يغلب على الشعر الرديء سواء منه التراثي أم الاحيائي على تقيده بالأوزان التقليدية وبالقافية التي تحد من الدفق العاطفي الذي يستغرق الشاعر فيه أثناء تجربته الشعرية. ومن هنا كانت الثورة على نظام الشعر التقليدي ذي الشطرين، وهكذا بدأ الاتجاه الجديد الذي اصطلح على تسميته بالشعر الحر أو شعر التفعيلة وهو يقوم على استخدام بحور ذات تفاعيل متماثلة ولكنه لا يتقيد بعدد هذه التفعيلات.

وليس من شأننا هنا إعادة النقاش حول مبتكر هذا اللون وموطن هذا الابتكار، فهي مسألة محدودة الأهمية. وإنما الذي يعنينا هو أن الاتجاه الجديد ولد في أواخر الاربعينات وسرعان ما عم البلاد العربية كلها وأصبح من أكبر رواده نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي في العراق ونزار قباني في سوريا وصلاح عبدالصبور في مصر، ومحمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد في فلسطين، ثم انتشر بعد ذلك على امتداد الوطن العربي كله من الكويت إلى المغرب العربي.

وإذا كان الشعر الحر أو شعر التفعيلة تجديداً في الشكل والقالب في المقام الأول، فإنه فيما يتعلق بالمضمون والصور واللغة يسعى إلى أن يكون أكثر إمعاناً في التجديد، على أن ذلك متوقف على مدى إجادة الشاعر وقوة طبعه وقدرته على الابتكار، وقد وفق كبار الشعراء الذين أشرنا إليهم على سبيل المثال في الذهاب إلى مدى أبعد في الاغراب في الصور وفي خلق لغة جديدة للشعر، وان كان ذلك أضفى على شعرهم كثيراً من الغموض، وفي ذلك تطور كبير للشعر العربي الذي يقوم في صورته التقليدية المعروفة بعمود الشعر على الوضوح، حتى ان الوضوح وقرب الغور أصبحا من جملة قيمه الثابتة التي رسخت وورثها العصر الحديث عن العصور الماضية. ومع ذلك، فإن كثيراً من الشعراء ذوي القدرة المحدودة اقتحموا ميدان الشعر الحر وظنوا أنهم لا بد أن يعدوا في جملة المجددين طالما استخدموا هذا القالب الجديد. وقد أدى ذلك إلى مزيد من الاختلاط والاضطراب وعدم وضوح الرؤية. وعلى كل حال، فإن الشعر الحر لا يزال تجربة جديدة لا نستطيع أن نتنبأ بما ستتمخض عنه.

وأما في ميدان الكتابة القصصية والمسرحية فقد سادت النزعة الواقعية. وأكثر الكتاب تعبيراً عن هذا الاتجاه حالياً هو نجيب محفوظ. ويضيق المجال عن تتبع هذا الاتجاه في البلاد العربية فقد أصبح تياراً يكاد يكون عاماً. ونلاحظ أن الانتاج الأدبي سواء منه الشعري أم القصصي أم المسرحي لم يعد احتكاراً للأقطار العربية التي اضطلعت بدور الريادة وأهمها مصر والشام والعراق، بل تشترك الآن البلاد العربية في هذا النشاط، ولما كان هذا الاتجاه الأخير حريصاً على تصوير الواقع، فإننا نلاحظ أن ذلك الإنتاج الأدبي يقدم لنا كل قطر عربي بخصوصياته وسماته المميزة، وان كان ذلك في إطار الاحساس العربي العام.

وبعد، فقد حاولنا أن نعرض في الصفحات السابقة على نحو موجز سريع عوامل التجميع والفرقة التي كانت تواجه الوطن العربي منذ ظهور الإسلام حتى الوقت الحاضر، ويمكن أن نلخص

ما فصلناه بأن عاملي الدين والسياسة خصوصاً كانا يمارسان على الوطن العربي دائماً تأثيراً مزدوجاً ومتضاداً في الوقت نفسه، فقد كانا يعملان على توحيد الوطن العربي أحياناً، وكانا يقومان أحياناً أخرى بدور سلبي في التفريق وإثارة الصراع. أما العاملان اللذان كانا في معظم الأحيان، وعلى نحو مستمر لم ينقطع تقريباً، يؤلفان بين الشعوب العربية ويشكلان أهم رابطة بينهما، فهما اللغة والثقافة. ويصدق هذا الكلام على الماضي كما يصدق على الحاضر. ويدل على ذلك أن المذاهب الفكرية والأدبية التي كانت تظهر في أي جزء من أجزاء الوطن العربي، كانت لا تلبث أن تنتشر في سائر أنحاء الوطن العربي موحدة بين الأوضاع الثقافية والأدبية إلى حد بعيد على الرغم مما قد ينجم بين دول هذا الوطن من خلافات سياسية أو دينية حادة.

وإذا كان من الطبيعي أن يعبر كل قطر عربي في ميادين الأدب المختلفة تعبيراً عن أوضاعه الخاصة، فإن ذلك ظل دائماً في إطار لغة مشتركة. وقد رأينا ذلك منذ ظهرت بواكير الآداب الاقليمية العربية منذ القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي) حتى اليوم، فقد حمل أدب من هذه الآداب الإقليمية سماته المحلية المميزة ولكن بغير أن يعني ذلك تحولاً إلى آداب قومية منفصلة كما حدث في آداب الأمم الأوروبية ذات اللغات المشتقة من اللاتينية أو آداب الأمم السلافية مثلاً. فقد كانت هذه الآداب معبرة عن التنوع في داخل الوحدة، وكأنها تنويعات مولدة من لحن موسيقي واحد.

فإذا حاولنا أن نستشف من حاضر الآداب العربية ما يمكن أن تتطور إليه في المستقبل ومن دون أن نزعم لأنفسنا القدرة على قراءة الغيب، فإنه يمكن أن نقول إن الوطن العربي على الرغم من شدة الخلافات التي تتوزع أقطاره من النواحي السياسية والاقتصادية والاجتماعية، فإن ذلك كله لن يكون حائلاً دون عودة الشعوب العربية إلى التجمع، فعوامل الجذب والتوحيد النابعة من اللغة والثقافة سوف تكون أقوى من عوامل الطرد والتشتيت. هذا هو ما شهدت به التجارب السابقة وما نعتقد أنه سينتهي اليه مستقبل الشعوب العربية.

المــــراجع

آدمز، تشارلز. **الاسلام والتجديد في مصر**. ترجمة عباس محمود. القاهرة: مطبعة الاعتماد، ١٩٣٥.

ابن النديم، محمد بن اسحق. **الفهرست**. القاهرة: المطبعة الرحمانية، ١٣٤٨ هـ.

ارسلان، شكيب. **شوقي أو صداقة أربعين سنة**. القاهرة: عيسى البابي الحلبي وشركاه، ١٩٣٦.

الأفغاني، جمال الدين ومحمد عبده. **العروة الوثقى والثورة التحريرية الكبرى**. القاهرة: دار العرب، ١٩٥٧.

امين، احمد. **زعماء الإصلاح في العصر الحديث**. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٤٨.

ـــ . **ضحى الاسلام**. القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٣٣ ـ ١٩٣٦. ٣ ج.

ـــ . **ظهر الاسلام**. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٤٥ ـ ١٩٥٥. ٤ ج.

بدوي، عبد الرحمن. **التراث اليوناني في الحضارة الاسلامية**. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٤٦.

بروكلمان، كارل: **تاريخ الادب العربي**. القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٤ ـ ١٩٧٥. ٦ ج.

تاجر، جاك. **حركة الترجمة**. القاهرة: دار المعارف، ١٩٤٥.

الثعالبي، ابو منصور عبد الملك بن محمد. **يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر**. تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد. القاهرة، ١٣٥٢ هـ.

الجاحظ، عمرو بن بحر. **الحيوان**. تحقيق عبد السلام محمد هارون. ط ٢. القاهرة: مصطفى البابي الحلبي وشركاه، ١٩٦٥.

حسين، طه. **حديث الأربعاء**. القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٤. ٣ ج.

ـــ . **في الأدب الجاهلي**. القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٢.

ـــ . **مقدمة في البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر**. ضمن كتاب **نقد النثر** المنسوب الى قدامة. تحقيق طه حسين وعبد الحميد العبادي. القاهرة: مطبعة دار الكتب، ١٩٧٣.

الحصري، أبو اسحق ابراهيم بن علي. **زهر الآداب وثمر الألباب**. تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد. ط ٤. بيروت، ١٩٧٢.

الحصري، ساطع. **آراء وأحاديث في الوطنية والقومية**. القاهرة: مطبعة الرسالة، ١٩٤٤.

ـــ . **محاضرات في نشوء الفكرة القومية**. القاهرة: مطبعة الرسالة، ١٩٥١.

الرافعي، عبد الرحمن. **شعراء الوطنية: تراجمهم وشعرهم الوطني والمناسبات التي نظموا فيها قصائدهم**. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٤.

ـــ . **محمد فريد رمز الاخلاص والتضحية: تاريخ مصر القومي في سنة ١٩٠٨ الى سنة ١٩١٩**. ط ٢. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٤٨.

ـــ . **مصطفى كامل باعث الحركة الوطنية في سنة ١٨٩٢ ـ ١٩٠٨**. ط ٢. القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٥.

رضا، محمد رشيد. **تاريخ الأستاذ الإمام الشيخ محمد عبده**. القاهرة: مطبعة المنار، ١٩٠٦ ـ ١٩٣١. ٣ ج.
الزبيدي، ابو بكر محمد بن الحسن بن عبد الله. **طبقات النحويين واللغويين**. تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم. القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٣. (ذخائر العرب، ٥٠)
السيد، احمد لطفي. **قصة حياتي** (كتاب الهلال، شباط/فبراير ١٩٦٢).
ـــ. **مبادىء في السياسة** (كتاب الهلال، آب/اغسطس ١٩٦٣).
ـــ. **المنتخبات**. جمع اسماعيل مظهر. القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، [د. ت.]. ٢ ج.
شفيق، احمد. **مذكراتي في نصف قرن**. القاهرة: مطبعة مصر، ١٩٣٤ ـ ١٩٣٦. ٣ ج.
شوقي، احمد. **دول العرب وعظماء الاسلام**. القاهرة: مطبعة مصر، ١٩٣٣.
ـــ. **الشوقيات**. القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٦١. ٤ ج.
ضيف، شوقي. **تاريخ الأدب العربي: العصر الاسلامي**. ط ٨. القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٨.
ـــ. **تاريخ الادب العربي: العصر العباسي الأول**. ط ٦. القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٨.
ـــ. **شوقي شاعر العصر الحديث**. القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٣. (مكتبة الدراسات الأدبية، ٣)
الطهطاوي، رفاعة رافع. **تخليص الابريز في تلخيص باريز**. القاهرة: دار التقدم، ١٩٠٥.
عرابي، احمد. **مذكرات عرابي**. القاهرة: دار الهلال، ١٩٥٣. ٢ ج.
غربال، محمد شفيق. **تاريخ المفاوضات المصرية البريطانية**. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٢.
ـــ. **منهاج مفصل لدروس في العوامل التاريخية في بناء الامة العربية على ما هي عليه اليوم**. القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٦١.
غرونباوم، جوستاف ادمون فون. **دراسات في الادب العربي**. ترجمة احسان عباس وآخرون. بيروت، ١٩٥٩.
فكري، عبد الله. **الآثار الفكرية**. جمع امين فكري. القاهرة: مطبعة بولاق، ١٨٩٧.
كامل، محمود. **الدولة العربية الكبرى**. القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٨.
كامل، مصطفى. **المسألة الشرقية**. القاهرة: مطبعة الآداب، ١٨٩٨.
الكواكبي، عبد الرحمن بن احمد. **ام القرى**. طبعة محمد فهمي حسين الكتبي، ١٣٣٠ هـ.
كوربان، هنري. **تاريخ الفلسفة الاسلامية**. ترجمة نصير مروة وحسن قبيسي. بيروت: دار عويدات للنشر، ١٩٦٦.
متز، آدم. **الحضارة الاسلامية في القرن الرابع الهجري او عصر النهضة في الاسلام**. ترجمة محمد عبد الهادي ابو زيد. ط ٤. بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٦٧.
المرصفي، حسين بن احمد. **الكلم الثمان**. مصر، ١٩٠٣.
النشار، علي سامي. **نشأة الفكر الفلسفي في الاسلام**. ط ٣. القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٥. ٣ ج.
نقاش، سليم. **مصر للمصريين**. الاسكندرية: مطبعة جريدة المحروسة، ١٨٨٤. الأجزاء ٤ ـ ٩.

القسم الـــرّابع
الآدابُ الشعبيَّة

الفصل العاشر

نشوء الآداب الشعبيّة العربيّة: الديناميّات السوسيو - تاريخيّة

محمد حافظ دياب (*)

مقدمة

ليست المحاولات المبكرة لخطاب الأدب الشعبي العربي مجرد تجربة من ماض ساد وباد. فحضوره في جذر المأثور، وانسياقه عبر نسخه، واعادته انتاج صور التطور الاجتماعي والقومي، يبقيه دوماً ملازماً لزمن الابداع العربي في مختلف هنيهات تطوره وتجدده[1].

ولكن، ممّ يتشكل الواقع السوسيو- تاريخي لهذا الخطاب؟ وكيف السبيل الى اكتناه محتوى ومحددات هذا الواقع؟

اننا ـ ابتداء ـ نجد أنفسنا ازاء محظورات عدة تعرقل حتى صياغة أسئلة مباشرة، ناهيك عن محاولات العثور على أجوبة لها أكثر وضوحاً. ثم أننا كذلك مدعوون الى قراءة نصوص هذا الخطاب بواسطة طرح اشكاليات الواقع نفسه وهي اشكاليات لا تعوزنا لأن كثرة من القضايا تظل مغلقة لو ارتفعت بها أجوبة بدهية.

(*) استاذ علم اجتماع ـ جامعة بنها.

(١) ثمة كتابات تبذل جهدها للنيل من خطاب الادب الشعبي العربي، تارة بوسم العقلية العربية بضعف الخيال وجمود العواطف، من مثل ما نراه عند ارنست رينان (E.Renan) وآرثر غوبينو (A.Gobineau) وهوستن تشمبرلن (H.Chamberlain) وبراون أوليري (B. Oleary) وغيرهم. وتارة أخرى عن طريق اثارة عواصف من النقد والتجريح تحط من قيمة موضوعات هذا الخطاب وأساليبه، متهمة اياه بالبداوة والفقر والمحدودية وغيرها من الصفات السلبية، التي تهدف في الحقيقة الى ادانة الانسان العربي بحد ذاته، وتجريده من مواهبه في الابداع والرقي الفكري والاجتماعي، وكلها تنصب في ظروف الصراع الاجتماعي الثقافي الحاضر، وهو نفس ما عناه المستشرق مارغوليوس. أنظر: مارغوليوس، دراسات عن المؤرخين العرب، ترجمة حسين نصار (بيروت: دار الثقافة، [د. ت.])، ص ٣٥.

ثم واقع اجتماعي ـ تاريخي يحكمه تمايز محلي، دفع بظواهره واشتراطاته ليضبط أواليات هذا الخطاب، ويعكس استطراديته، في فعل تحقيق الانقطاع والتحول، ويؤسس استمرارية جديدة معتمدة بناء ثقافياً قومياً، هو ما يمكن أن يقودنا الى الحقيقة الموضوعية، أو ما يسميه بيار بورديو (P. Bourdieu) الحس العملي «Sens pratique»[٢]. والحديث عن هذا الواقع يعني أن وراء بنى هذا الخطاب منظومة معرفية تعبر عن المجتمع الذي انتجها. فهو من ناحية تعبير مكثف عن الاحداث التاريخية والوقائع الاجتماعية الجزئية، وهو من ناحية أخرى، تحويل لهذه الاحداث والوقائع الى رمز، وتحولها من واقعها المنفرد والجزئي الى دائرة العام والقومي، وحيث عبرهما يحمل الخطاب علامات ودلالات التفاصيل بمختلف مظاهر وعيه وتشكيلاته. ذلك أن كل مجتمع يفرز خطابه الشعبي الملائم لظروفه التاريخية وثقل تقاليده ولحاجياته المادية والروحية. وهو ما عبر عنه محمد أركون بقوله:

«الميثولوجيا المتداخلة بشكل متفاوت مع المتطلبات العقلية هي التي تستند اليها حركية وتوازن البنية الاجتماعية مع ضمان التبرير المباشر بالنسبة الى كل وعي لمبادرته»[٣].

والسائد أن الباحثين في خطاب الأدب الشعبي العربي شغلوا أنفسهم في صحة انتسابه وأساليب اسناده ومتابعة رواياته، أو فيما يتصل بلغته أو بمنحى أسلوبه التعبيري، لكنهم قلما عنوا بمحاولات رده الى مصدره الموضوعي في حركة التاريخ والمجتمع كإطار استناد له، وهو ما يدعو الى ضرورة تبني رؤية نسقية (Systematic) حول ديناميات الواقع السوسيو ـ تاريخي الذي امتاح منه، كشفاً لآلياته الفاعلة وبواعث حركيته. بتوضيح أوفى، فإن دراسة هذه الديناميات تستهدف تحقيق غرضين:

الأول: استكناه البنية الدلالية لهذا الخطاب في مراحل نشوئه واستطراديته، باعتبارها فعالية ابداع ورؤيا مرتبطة بحاجة الوجدان الشعبي، والثاني: تحديد عدد من المنطلقات الأساسية لصياغة منهجية لهذه البنية، والتي هي بمثابة المناوب الرئيس لمحتوياته.

وثمة اعتبارات بعينها تجعل البحث العلمي في هذا الموضوع أمراً مبرراً، يمكن ايرادها على النحو التالي:

أ ـ فمن ناحية أولى، فإن المشكلة التي تمثل محور الاهتمام في هذا الصدد لا تكمن في مجرد اثبات واقع نشوء وانتاج هذا الخطاب، أو واقع اعادته انتاج صور التطور الاجتماعي والقومي، قدر ما تتبدى في محاولات فهم دينامياته وشروطه وبواعثه.

ب ـ ومن ناحية أخرى، فإن هذه الديناميات على استمراريتها وتنويعاتها يجب ألّا تؤخذ أخذاً مطلقاً، من دون اختبار وفحص مصادرها وتوجهاتها. طبقاً لهذا، يمكننا أن نحدد أهداف الدراسة على النحو التالي:

---

(٢) P.Bourdieu, «Notes sur l'historiographie dans la communauté musulmane,» dans: *Vues musulmanes* (Paris: Payot, 1978), p. 61.

(٣) Mohammed Arkoun, *Essais sur la pensée islamique* (Paris: Maisonneuve, 1973), p. 246.

(١) معرفياً: محاولة اكتشاف الأسس الهيكلية (التاريخية والاجتماعية) لفهم ظاهرة نشوء خطاب الأدب الشعبي العربي.

(٢) منهجياً: محاولة سبر غـور المنهج التـاريخي الاجتماعي في الكشف عن صيغـة العلاقـة بين هـذا الخطاب وواقعـه، وهو مـا يقودنـا الى سلسلة من التساؤلات ونفـاذها التجـريبي لدى الجماعة العربية الأولى.

وتلمس هذين الهدفين يمثل مجالاً ذا اشكالية ومسالك كثيفة ومسالك صعبـة، إذ على البـاحث أن يستـوفـد لهـما مستخلصـات أنسـاق معـرفيـة متعـددة، مثـل علم الاجتـماع، والأدب، واللغـة، والتاريخ، وعلم الجمال، والانثروبـولوجيـا، وأن يظل سعيـه مشدوداً الى حـركة لـولبية، هي حـركة الذهاب والمجيء بين المضمر والظاهر، لأنه: إذا صحت حركة الذهاب والظاهر، فلن تصح حـركة المجيء والمضمر، وهو ما قد يؤدي إلى الوقوع في فخاخ التباعد والتحريف[٤]. ذلك أن اشكالية تحقيق هذه الأهداف تنبثق من منـظومة عـلاقات يحتـل الباحث مـركزهـا باتجـاه التراث والعصر، ويضحى صعباً تعيين (مفاتيح) بعينها لاستجلاء محاورها، خصوصاً مع تبدي صعـوبات قـد تحد من الـوصول إلى اجابات متماسكة، يمكن الاشارة اليها فيما يلي:

(أ) ان هذا الخطاب كصورة من صور الوعي الاجتماعي، وثقافة تكوينية وجـودية، ودرجـة عليا لادراك الواقع جمالياً، ولغة من الرموز الكثيفة عن الحياة... ما زال عالماً بكراً، لم ينل بعد حظه من الدراسة والبحث، ولم تتناوله الاقلام بحيثية تستوعب شمولـه، وتسبر غـوره، وتكمل مهـمات درسه النقدي والتحليلي الذي وضع الجاحظ لمساته الأولى.

فالسائد قلة الجهد الذي بذل في هذا الحقل، سواء منه ما يتصل بالبحث في المصادر الأولى أم المصادر الأخرى من وثائق ومدونات حضرية ونصية، وردت في الكتابات المبكرة، ومؤلفـات العديـد من العلماء والكتّـاب والـرواة، مثـل وهب بن منبـه وعبيـد الله بن شريـة، وابن الكلبي، وكعب الاحبـار، والألوسي، وابن اسحـاق، وابن هشام، وأبي عبيـدة، والدمـيري، والأزرقي، والجاحظ، والبلخي، والقـزويني، والهمذاني، والسجستـاني، وابن وحشية الكلدانـي، وابن المثنى، والـطبري، وابن قتيبـة، وابن النـديم، وابن كمـونـة، والأصمعي، والثعلبي، وأبي مخنف لـوط بن يحيى، والمدائني، وعوانة بن الحكم، والقلقشندي، اضافة الى شتات الأعمال المنشـورة في حواشي المؤلفـات الكـلاسيكية، وكلهـا تشكل مـادة ذات منابـع شديـدة التنوع، ومقـاطـع سيئـة الجمـع والـترابط في الأغلب، منيت بالتحريف والتصحيف والتشويه والخلط والسقط والاقحام، لكنها تحـوي ـ ولم تزل ـ المعطيات الأولى للمخيلة الشعبية العربية، ناهيك عن تعرض هـذا الخطاب بمجمله لـلاهمال، حيث

---

(٤) Jacques Berque, «L'Algébrique et le reçu,» *Diogène* (UNESCO), no. 86 (avril-juin 1979), p. 5.

ذكـره أبو العباس القلقشندي بـاسم «الأوابـد»[٥]. وأورده ابن النـديم بمجـرد «أخبـار للمسـامـرين والمخرفين»[٦].

(ب) التصور الشائع الذي يرى أن الخطاب الشعري يمثل النشاط التعبيري الوحيد الذي مارسته الثقافة العربية قبل الاسلام. إذ ليس صحيحاً أن حاجـة (الجاهليـين) الى هذا الخـطاب أغنتهم عن الخطاب الشعبي. قد تكون الحدود الفنية والوظيفية ـ الاجتماعية بين الخطابين غائمة في فترة الجاهلية البعيـدة، ووضحت في مرحلة أضحى فيهـا كلاهمـا على تبـاين، لا بالتشكيـل البيـاني بـذاتـه، بـل بـالقوانـين الداخلية التي ميزت أحـدهما عن الآخـر، وهو مـا تمّ في مرحلة متقـدمـة نتيجـة التـطور الاجتماعي والقومي والمعرفي، حيث تحددت فيها الفواصل بين خطاب شعري يسوغ البواعث الذاتية والتحسس الجمالي والأشكال الايحائية للتعبير، وبين آخـر شعبي يعتمد الـوجدان الجمعي والأشكـال التعبيرية ذات الدلالات الجهيرة نسبياً، وحيث في مجرى حـركة تـطور البنى الاجتماعيـة لمجتمع شبـه الجزيرة، كان يحدث الاتصال والانفصال في العلاقة بين الخطابين، كمجال من مجالات سيرورة هـذا التطور.

رغم هذه الصعوبات، وفي محاولة لتحقيق أهداف الدراسة، فقد قادنـا استقرار المـادة إلى بناء البحث على أقسام ثلاثة، يأتي في صدارتها محاولة استبصار الخلفية التاريخية للجماعـة العربيـة الأولى، والتي مثـل الابداع الأدبي الشعبي ـ في طـائفة صـالحة منـه ـ رداً على غمـوض مفهومهـا القـومي في المراحل الجنينية لتكوينها. ويعالج ثانيها ارهاصـات هذا الابـداع وتهيؤه البنائي في مكـونات الـذاكرة الجمعية لهذه الجماعة. أما القسم الثالث والأخير، فيناقش حيثياته المحـركة لـه ايكولـوجياً واجتماعياً ولغوياً ودينياً.

وحيث ينتهي بنا المطاف الى محاولة تشخيص الديناميات السوسيو ـ تاريخيـة لهذا الابـداع، فإن الـذي ينبغي قولـه، هو أن الأمـر يبقى بحاجـة الى استقصاء دائم ومستمـر، ومن ثـم، فإن مجمـوعة (الصـادرات) التي وقفت عندهـا هذه الـدراسة تـظل مجرد خـطوة، ليست بغنى عن خطوات تكمـل الشوط، فيها الطموح الشاخص أوسع من طاقة الجهد الفردي، فحسبها أن تمثل خطوة طامحـة، وأن تضحى تحسساتها ثمار محاولة على الطريق.

أولاً: خلفيـــة تـــاريخيـــة

لا يهتم فهم خـطاب الأدب الشعبي العربي في طـور التكوين خصـوصاً، بمعـزل عن الخلفيـة التاريخية للبيئة التي تمخضت عن ميلاده، وهو ما يـدحض رؤيته والنـظر اليه عـلى أنـه شكـل قبلـي

(٥) استخدم القلقشندي مصـطلح «الاوابد» للدلالـة على خـطاب الادب الشعبي العربي، وعـرفها أنها: «امـور كانت للعرب في الجاهلية، بعضها يجري مجـرى الديـانات، وبعضهـا يجري مجـرى الاصطلاحـات والعادات، وبعضهـا يجري مجرى الخرافات». للمزيد من التفصيل، انظر: ابو العباس احمد بن علي بن احمد القلقشندي، صبح الاعشى في صناعة الانشا، ١٤ ج (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٦٤)، ج ١، ص ٣٩٨.

(٦) محمد بن اسحق بن النديم، الفهرست (القاهرة: المطبعة الرحمانية، ١٣٤٨ هـ)، ص ٤٢٢.

(à Priori) ظهر بمعزل عن التجربة التاريخية.

فالآداب الشعبية ـ والملحمية منها بالذات ـ تتميز بانجذابها نحو المجالات التاريخية والقومية للجماعة. والتاريخ الخاص بهذه الآداب يتشابك تماماً مع نشوء الشعوب ومع نشوء الدول القديمة، حيث ينتشر من خلال عملية تداخل الشعوب نفسها ـ حملة هذا الأدب ـ في مجرى نشوئها، وهو ما يجعله مصطبغاً بالتفرد القومي، والاهتمام الحميم بالمصير التاريخي للشعب، وتضمنه مفهوماً شعبياً شاعرياً لماضيه، مفعماً بملامح الحماسة الجمعية والقومية، وكلها صفات تنطبق على بدايات خطاب الأدب الشعبي العربي، والتي تلازمت مع بدايات الزمن العربي على طريق ميلاده وتطوره، بحكم حاجة الوجدان الشعبي الذي رآه ملائماً لما يريد أن يعبر عنه، فظل يرفده نماء وتطوراً وتراكماً ربما تصور من تشوفاته، وبما أراد أن يرسب من معارفه وبما اعتصم من نسق قيمي فرض على جماعته التصعيد اليها في السمت، وفي الفكر، وفي التعبير، والسلوك. لانزاع إذاً في أن ميلاد هذا الخطاب قد واكب بروز التكوين القومي العربي، فاعتمد معه بناء ثقافياً مشتركاً كبديل للتمايزات الاقليمية، ليلبث بعد ذلك مواكباً نموه. وهذا التلازم يمثل حقيقة شارحة تبرز في سياق حركة تطور المجتمع العربي القديم من مرحلة التبعثر القبلي الى مرحلة التوحد، في اطار من التمايزات الاجتماعية.

ومهما يكن من استقلال الظاهرة التعبيرية عن البنى التحتية والفوقية للمجتمع، فليس يبلغ درجة استقلالها المطلق عن تاريخ المجتمع نفسه، ولا عن سياق حركة تطوره، فهي ليست خارج التاريخ، أي خارج المجتمع.

ورغم صحة القول بأن ميلاد خطاب الأدب الشعبي العربي واكب بروز وتطوير التكوين القومي، فإن الأمر لم يكن دائماً على هذه الانسجامية، إذ ثمة صعوبات في هذا الصدد، متأتية من كون أغلب أشكال هذا الخطاب تمت في أزمنة وحالات اجتماعية أو تاريخية مختلفة، نتج عنها اعادة انتاج هذه الأشكال وتعرضها لعدد من المتغيرات عبر تناقلها في الزمان والمكان والجماعة.

ذلك أن هذا الابداع كان منذ مبتداه موضوع عمل دائب لم يتوقف، بله عاش كل ما في الحياة العربية من تبدل وتغير وتطور، وصاحب سيرورة الزمن العربي منذ التجزئة والتمايز الاقليمي حتى التوحد، من دون أن يفقد البتة تشوف الحقيقة القومية وهو ما يعني القول إن التكوين القومي والخطاب الشعبي قد تنافذا معاً، متناميين متكاملين متآخذين عبر حركة التاريخ العربي. لقد كانا موجودين معاً ومتنافيين في آن، حيث الأول مثل التجربة الواقعية على المستوى الاجتماعي والسياسي لمولد الثاني على المستوى الوجداني والجمالي.

واضح من هنا، أن خطاب الأدب الشعبي العربي لم يكن واقعاً مستقلاً، ولكنه تطور مع ظروف التوحد القومي الاجتماعية والتاريخية والاثنية، وشكل أول تعبير عن تاريخ العرب القومي.

وسننحي هنا جانباً مجموعة الآراء التي تنظر الى الفكرة القومية (الأمة) كصورة لاندماج عديد من آحادها (القبلية، الايكولوجية، الاثنية... الخ) داخل محتوى اجتماعي محدد، كي نحدد أنفسنا بدراسة بناء الأمة منظوراً اليها كعملية يمكن بمقتضاها تقليل البعد الاجتماعي والثقافي الذي يفصل

الاقاليم والمجموعات الاجتماعيـة داخل محتـوى معلوم يعرف بـالأمة، وهو ما مارسه خطاب الأدب الشعبي بجدارة.

ولعل العراقة تمثل أولى ملامح الخلفية لطور نشوء هذا الخطاب ذلك أنها ـ إزاء حضارات تمتد منذ عاد وثمود وطسم وجديس وأميم وجاسم وعبيل وعبد ضخم وجرهم الأولى والعمالقة وحضورا، ممن يشكلون (الطبقة) الأولى من الجماعة العربية[٧]. . . . تمثل مسكن هذا الخطاب ومنبت هويته المتعددة وتلح على معنى استمراريته التاريخية، وعلى أهمية المراحل ذات الأمد الطويل في صقله وانتخابه وعجم عوده.

هذا الملمح (المأسور) (المتفلت) عبر هذه الحضارات، كان أدعى الى ثراء التربة الشعبية في هذا الابداع واستنبات أصالته، رغم ضياع أغلب نصوصه وهو ما يذكره عمرو بن العلاء بقوله إن: «ما انتهى اليكم مما قالت العرب إلا أقله»[٨] ورغم افتقاد شبه جزيرة العرب لتاريخها المبكر السابق على مجيء الاسلام، حيث لا يسعفنا التاريخ بأخبارها الصحيحة إلاّ منذ أواخر القرن الخامس الميلادي، عندما أخذت صورتها في الوضوح[٩].

وفي هذا الصدد، يذكر غيربر (H.A. Guerber) ان ورود لفظة (عرب) في الكتابات الأشورية، والتوراة، والتلمود، والكتابات البابلية، وفي آداب الاغريق يمكن أن يمثل احد الشواهد الدالة على عراقة تراثهم الميثولوجي[١٠].

---

(٧) محمد بن سلام الجمحي، **طبقات فحول الشعراء**، قراءة وشرح محمود محمد شاكر (القاهرة: مطبعة المدني، ١٩٧٤)، السفر الاول، ص ٢٢ ـ ٢٣.

(٨) محمود شكري الالوسي، **بلوغ الارب في معرفة احوال العرب** (القاهرة: المكتبة الاهلية، ١٣٦٤ هـ)، ص ٨.

(٩) جواد علي، **المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام**، ٩ ج (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٦٨ ـ ١٩٧١)، ج ٣، ص ١٢٧ و١٢٨.

(١٠) ان اصول العرب موغلة في القدم، ولكن الاشارات المكتوبة عنهم لا ترقى الا الى فترة متأخرة نسبياً من القرن التاسع قبل الميلاد، وجاءت التفاسير العربية اللغوية لكلمة (عرب) بعد ان استقرت دلالاتها خلال القرون الثلاثة الاولى للهجرة. اما التفاسير الحديثة التي تحاول ارجاع الكلمة الى فرضيات لغوية قديمة (اكادية، اشورية، عبرية) بمعنى (أهل الغرب) او (أبناء الجنوب) أو (اهل السهوب) او (اهل البادية)، فهي لا تعدو الاشارة الى موقع جماعات منهم بالنسبة لسكان المناطق الزراعية في وادي الرافدين وهي من باب الوصف للموقع وللمال، وبالتالي فاعطاؤها دلاله بشرية لا يعدو التخمين. انظر:

G.Dessin, «Les Bédouins dans les textes de man,» in: Bernard Lewis, *The Arabs in History* (London: Hutchinson's University Library, 1981), p. 10.

للمزيد من التفصيل حول كلمة (عرب)، انظر مادة «عرب» في: محمد بن مكرم بن علي بن منظور، **لسان العرب**، تقديم عبد القادر حاتم، ٢٠ ج (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٦٥)؛ عبد الله بن مسلم بن قتيبة، **المعارف**، تحقيق ثروت عكاشة، ط ٢، ذخائر العرب، ٤٤ (القاهرة: دار المعارف، [د. ت.])، ص ١٨؛ عبد الحميد زايد، **الشرق الخالد** (القاهرة: دار النهضة العربية، [د. ت.])، ص ٢٧ و٢٨، ونسيب وهيبة الخازن، **من الساميين الى العرب: دراسة هامة في التاريخ العربي قبل الاسلام** (بيروت: دار مكتبة الحياة، [د. ت.])، ص ١٥١ ـ ١٥٨.

ولقد تبدى هذا التمايز أو التناقض بين الحضر والبداوة في شكل متواصل في الحياة الاجتماعية لهذه المنطقة عموما، مثل الصراع بين العرب العدنانيين في الحجاز والقحطانيين في اليمن، ووضح بشكل أوفى في كلا التراثين الشفاهي والمدون، وتأتي ثالثة ملامح الخلفية التاريخية لطور نشوء خطاب الادب الشعبي العربي في قابلية طائفة صالحة منه للرد على غموض مفهوم الامة العربية في المراحل الجنينية للتكوين العربي التاريخي[11]. وهنا يتخايل سؤال: هل مثل هذا الابداع سلسلة من ردود الفعل تستهدف الدفاع عن الذات ضد خصم خارجي تارة، أو استعادة توازن ذاتي بسبب خلافات داخلية تارة اخرى؟

ان ثمة (آخر) كان يهدد دائماً الذات العربية. وفي مجتمع مجزأ، مثل مجتمع الجزيرة العربية قديماً، فإن المجموعات المتناظرة للقبائل، والمنطلقة من المنبع القرابي نفسه تعارض كل منها الاخرى. لكنها تكون مترابطة ومتحدة داخل المجموعة الاكبر منها، والتي بدورها تكون في تعارض مع المجموعة المناظرة لها[12]. ولا ريب في أن هذا (الآخر) ساعد رغم أنفه ـ وضد مصالحه ـ على اعداد المرحلة للاندفاع نحو بناء الامة.

وساعدت جغرافيا شبه الجزيرة في تقديم أنوية قومية لجماعاتها القبلية من الداخل. وكانت امارتا الحيرة والغساسنة بمثابة حواجز امام عمليات التوغل داخلها، مما دعا الى تطور القرابة القبلية الى شكل من الوعي السياسي الاكثر وضوحاً، وتخطي الانقسامات امام فاعلية عمليات وحدة اسلوب الانتاج، في مؤازرة مع التطور المتنامي للغه قومية واحدة وخطاب شعبي متجانس.

وتجسد واقعة النعمان بن المنذر امير الحيرة مع (ابرويز) ملك الفرس قبل الاسلام بقليل هذا التهديد وتلك الانوية، حين رفض النعمان تزويج ابنته لأبرويز، رغم تفاوت السلطان بين امبراطور يحكم نصف العالم وقتها وبين امير يسود قرية، ولكنه ينتمي الى ثقافة لا تزال في حدود المشروع الضمني لأمة تتلمس كياناً سياسياً لم يوجد بعد وهو ما ساعد في نقل ملامح الابداع الشعبي العربي من حدود البطولة الفردية والقبلية الى حدود الامة التي يصير لديها هذا النسق القيمي رسالة تنطوي على مشروع ثقافي قومي.

وتمثل التعددية في اطار الوحدة رابعة ملامح الخلفية التاريخية لطور نشوء خطاب الادب الشعبي العربي ـ ذلك ان وقوفنا المبدئي عند وحدة الجماعة العربية لا يجوز ان يشكل مانعا في وجه تعدديتها، حيث وحدتها تستبطن هذه التعددية . ان دولة للعرب لم تتكون قبل ظهور الاسلام. اذ كانت محاولات بنائها تنتهي الى الفشل والتبعية، لأنها كانت تتبدى تعبيراً جزئياً مختزلا عن طموح قبيلة لنيل سيادة محدودة، غير قادرة على تحريك واستقطاب (الامة) بمجموع قبائلها وعشائرها او

---

(١١) مطاع صفدي، «الرسالة بين الايديولوجيا واليوتوبيا،» الفكر العربي المعاصر، العددان ١٤ و١٥ (آب/ اغسطس ـ ايلول/ سبتمبر ١٩٨١)، ص ٦.

(١٢) G.Balandier, *Anthropologie politique* (Paris: Presses Universitaires de France, 1967), p. 82.

تنطوي على اي دعوة حقيقية لتجاوز مجرد الضم الكمي نحو الانخراط في عملية تغيير نوعي يستجيب للمشروع القومي، والذي كان خطاب الأدب الشعبي يخط اولى بشائره وملامحه، وفي مؤازرة مع بعض من العقول النيرة من رواد التغيير الكبير في مجتمع الصحراء، من امثال الاحناف، وبعض الشعراء الرواد من الفرسان كامرىء القيس، ومن الحكماء كزهير بن ابي سلمى.

فالشماليون، وهم اهل الحجاز ونجد وتهامة، ويعرفون بالعرب المستعربة ويسمون ايضاً العدنانيين والمضرية والنزارية والمعدية، ظهرت بينهم امارات اللحيانيين وكندة، والانباط، وتدمر، والغساسنة، والمناذرة، وامارات اخرى لم يتعد دورها كمستعمرات تجارية.

ورويداً شهدت هذه المنطقة مجتمعات ثلاثة اساسية في يثرب والطائف ومكة كانت مكة اشهرها بطبيعة الحال. فواحة يثرب لم تفد كثيراً من تجارة العبور التي احتكرتها مكة، وانصرفت الى نوع من الزراعة البدائية والصناعة اليدوية، وكانت اشبه بمجتمع مغلق تسيطر عليه قبائل يهودية عدة، فضلاً عن قبيلتين متناحرتين: الاوس والخزرج. اما الطائف، فكانت تدور في فلك مكة وترتبط بها ارتباطاً عضوياً، حتى قيل «المكتين» أو «القريتين» دلالة على هذا الارتباط.

وكانت الطائف اشبه بضيعة كبرى لتموين المجتمع التجاري المكي بالمواد الغذائية، نظراً لجدب مكة التي كانت تقع في (واد غير ذي زرع). لذلك كانت مكة مركز الحياة المدنية الاكثر تطوراً في الحجاز، وهو أمر لا يرجع إلى مكانتها المقدسة بقدر وضعيتها الاقتصادية، اذ اصبحت قبيل ظهور الاسلام أهم مركز تجاري في شبه الجزيرة، بعد سيطرة الاحباش ومن بعدهم الفرس على اليمن، وتغلغل النفوذ الروماني داخل تدمر والانباط.

وفي الجنوب، أو ما اطلق عليه المؤرخون بلاد العرب السعيدة (Arabia Felixa)، ويعرف سكانها بالعرب العاربة او القحطانيين، كانت المنطقة مقسمة الى دويلات متقدمة نسبياً لحضارة زراعية، عاصرت الفراعنة وملوك بابل وأشور اهل دويلات المعنيين، والسبئيين، والقتبانيين، والحميريين.

واستقراء تواريخ هذه الكيانات السياسية تؤكدها مشية القبلية في نشأتها على اساس ان دافع العمل الجماعي لاستغلال مياه الامطار الموسمية في الاستزراع يطيح بالصيغة القبلية التي عول عليها بعض الدارسين في تقصّي اسباب قيام هذه الدويلات، ومن هنا كانت ظاهرة الاحلاف لتكسير الكيانات القبلية وتكريس الجهد البشري داخل الاقليم لاستغلال موارده الاقتصادية من زراعة ثم تجارة[١٣].

وليس المقصود ان الشماليين والجنوبيين كانوا منفصلين تماماً. فهناك معلومات تشير الى ان السبئيين جاءوا من الشمال الى اليمن، وان كثيراً من اهل اليمن رحلوا الى بلاد الحجاز قبل الاسلام عندما انهار سد مأرب، وانهم حكموا الشمال زمناً[١٤]، اذ رغم تأثير معطيات البيئة الجغرافية،

---

(١٣) محمود اسماعيل، سوسيولوجيا الفكر الاسلامي: محاولة تنظير (الدار البيضاء: دار الثقافة، ١٩٨٠).

(١٤) عبد العزيز سالم، تاريخ العرب في عصر الجاهلية (بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٧١)، ص ١٤ - ٢١.

والتباينات الاثنولوجية، فإن الهجرات وتكامل حركة التجارة، بل وارتباط قيام الكيانات السياسية في مدها وجزرها شمالاً وجنوباً بمدى الافادة من هذا النشاط، كامارات اللحيانيين وكندة والانباط وتدمر والغساسنة والمناذرة في الشمال، يدفع الى القول بوحدة الجماعة العربية في اطار التعددية، وهو ما يشير اليه ساطع الحصري في حديثه عن تاريخ العرب قبل الاسلام(١٥).

ثانياً: نشوء الآداب الشعبية العربية

تختصر كلمة «الآداب الشعبية العربية» منظومة من الحكايات والرموز والملاحم والشخصيات المنوعة، التي تدل نصوصها وآثارها الباقية، على أنها واكبت بروز التكوين القومي في مرحلته الجنينية، وأعادت انتاج مراحل تطوره الاجتماعي. وفي تلك الآداب، مادة ضخمة، صعبة التحديد، متنوعة الاصول والكتابات، لعبت في التاريخ الوجداني العربي ـ ولم تزل ـ دوراً مرموقاً. فقد شكلت وقتذاك اجابات عن اسئلة صعبة، ومثلت حلولاً وراحة لأحاسيس الانسان العربي الغامضة ومشاعره الدينية وهواجسه النفسية ووساوسه العقلية، بحيث يمكن القول انها تعد شكلاً تاريخياً للوعي العربي في مرحلة اولية من مراحل تطوره ضمن السياق العام لحركته الاجتماعية، وكانت تعبيراً عن المستوى الحدسي لوعي الجماعة العربية في محاولاتها الاولى تفسيراً للظاهرات الكونية: الطبيعية والاجتماعية. ففي بدايات التفكير الميثولوجي العربي، فإن الاسطورة والفلسفة والسحر والدين كانت تتداخل جميعها، لتشكل نمطاً من التفكير او الذهنية، غالباً ما اطلق عليها اسم الذهنية الالتباسية، في مقابل الذهنية العلمية(١٦).

ومن الطبيعي ان يكون لهذه الجماعة هذا الشكل التاريخي من اشكال الوعي تعبيراً عن مستواه الحدسي في مرحلتهم تلك. وهي في هذا ليست استثناء فإن لها ـ كما لغيرها من الجماعات في تاريخها القديم ـ خطابها الشعبي، وان تمثل في سمات متميزة استمدها من الخصائص التاريخية للمجتمع نفسه. حتى ما أخذته هذه الجماعة من ميثولوجيا الشعوب والاقوام التي اتصلت بها كان يكتسب السمات نفسها لميثولوجيا شبه الجزيرة العربية، حيث المنطقة الواسعة لشبه الجزيرة التي انتشرت فيها، وخضعت لتأثيرات ومضمونات ذات ابعاد ملحوظة، بفعل اندماجها في ميراث حضارات اخرى.

---

(١٥) يشير ساطع الحصري الى ان تاريخ العرب ينقسم قبل الاسلام الى ثلاثة عصور: العصر الاول، عصر ما قبل التاريخ، والعصر الثاني، ويتميز بما اتاحت الابنية القديمة والنقوش والوثائق التاريخية من معلومات عن حضارة راقية نمت في جنوب شبه الجزيرة العربية، وتبلورت في ظل أربع ممالك رئيسية هي مملكة السبئيين، والمعينيين، والحضريين، والفينيقيين. الا أنه في خلال القرن الثالث او الرابع قبل المسيح قامت اول دولة عربية مسيحية وهي دولة الانباط التي ارتفعت الى مكانة دولية مرموقة. أما العصر الثالث، وهو أهم العصور الثلاثة في نمو العروبة وفي بلورة الشخصية العربية، فهو العصر الذي ينتظم القرون القليلة التي سبقت ظهور الاسلام والمعروف باسم عصر الجاهلية. انظر: ساطع الحصري، **محاضرات في نشوء الفكرة القومية**، ط ٤ (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٥٩)، ص ٥٤ و٥٥.

(١٦) خليل احمد خليل، **مضمون الاسطورة في الفكر العربي** (بيروت: دار الطليعة، ١٩٧٣)، ص ١٧.

والحق، فـإنه ليس من اليسـير أن نعين حـدوداً تاريخيـة دقيقـة لفـترة تشكـل الآداب الشعبيـة العربية، ومعرفة اصولها ومكوناتها الاولى بصورة يقينيـة. ذلك ان هـذه الآداب تؤكد ذاتهـا ابتداء في صورة دفقات وحدوس لمكونات الذاكرة الجمعية للجماعة العـربية، والتي تـولد (اللحمـة الجمعية)، وتنتج (لغة فاعلة)، تجد فيها افراد هذه الجماعة صورتها او ماضيها، او ما يحركها افـراداً او جماعـة، كدستور اعتقادي[17].

فمنابع هذه الآداب تضرب بجذورها في أزمنة سحيقة «وما نحن في حاجة الى اي بـرهان محكم لكي نقتنع بأن القصص التي تروى في العهد القديم، او التي سجلت على الـواح سومـر واكاد وبـابل ليست وقـائع تـاريخية، فواضح انها تنتمي الى تلك الطائفة الكبيرة من الاساطير التي صيغت في قلب الجزيرة العربية ـ من أزمنة سحيقـة ـ لكي تفسر رؤية او تدعم شعيرة دينية»[18].

ويرى حسين مروة: «ان ميثولوجيا الجاهلية العربية كانت التعبير التاريخي عن تطلعـات هذا النمـوذج المعين من المجتمع القبلي الى ما وراء المحسوس، تفسيـراً لبعض الظاهـرات الكونيـة التي كان يتعـذر عليهم تفسيرهـا في شكل آخر عقلاني في تلك المرحلة من تاريخهم. لقد نظروا، مثلاً، الى الظواهر الطبيعية ذات التأثير الكبير والمباشر في حياتهم، كتبدل الفصول الاربعة وتداول الخصب والجفاف عليهم، وتعاقب الشمس والقمر بين ليل ونهار، وتغير مـواقع النجـوم وثبات بعضها في مواقعه... كما نظروا الى بعض الامور والحالات التي لا تدخل في نطاق المحسوسـات الماديـة كمسألـة الالهام الشعري، ومسألة الموت والفناء وصيرورة الحياة... وكذلك استوقفتهم حالات تتصل بأحـداث الحروب القبليـة كالانتصارات او الهزائم في مفاجآت لا تكون في متناول توقعاتهم العاديـة.. فكان المـوقف الحدسي المحض البـدائي غير المستند الى وعي معرفي عقلاني، هو الموقف المفسر لتلك الظاهرات والحالات والاحداث، وكانت الصور الميثولـوجية من الاسـاطير والخـرافات هي التعبير عن ذلك المـوقف»[19]، كذلـك من العسـير ان نحـدد اي اشكـال الابـداع الشعبي كان له قصب السبق. قد نقع في بعض الاحيان القليلة على اشارات متفرقة باهتة في الادب العربي، تسجل اسبقية اغاني العمل، لكنها لا تعدو ان تكون شواهد مبعثرة[20].

واذا امكن لنـا ان نعتمد عـلى المخطوطـات القديمـة التي تعطينـا صـورة عن الشعـر الشعبي، نجدها اندثرت وضاعت، ولم يبق منها سوى القليل، وهو حديث نسبياً، «فقد عثر بعض الباحثين المنقبين على احد نقوش اشور بانيبال، من القرن السابـع قبل الميـلاد، ويذكـر هذا النقش ان الاسرى من العـرب كانـوا دائمي الغنـاء، وهم يعملون لآسريهم، وكان غنـاؤهم من الجمال بحيث اعجب الآشـوريون بـه، وكانـوا يطلبـون الى الاسرى مواصلته واعادته، ويدلنا هذا على ان الشعر المتعلق بالعمل وبذل الجهد قديم عند العرب»[21].

---

(١٧) احمـد رشدي صـالح، الادب الشعبي، ط ٣ (القـاهرة: مكتبـة النهضة المصريـة، ١٩٧١)، ص ٢٨٧ وما بعدها.

(١٨) احمد كمال زكي، الأساطير: دراسة حضارية مقارنة، ط ٢ (بيروت: دار العودة، ١٩٧٩)، ص ٢٦.

(١٩) حسـين مروة، النـزعات المـادية في الفلسفـة العربيـة الاسلاميـة، ط ٤ (بيروت: دار الفـارابي، ١٩٨١)، ص ١٢٢ وما بعدها.

(٢٠) في هذا الصدد، يذكر عبد المنعم تليمة أنه: «ليست هناك ـ في التـاريخ الفني ـ بـداية بعينهـا تحدد (ميـلاد) الفن، لأن النشاط الابداعي ارتبط.. بـالنشاط العلمي عـبر آلاف السنين في التـطور البشري». لتفصيل أوفى، انـظر: عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب (القاهرة: دار الثقافة، ١٩٧٦)، ص ٤١.

(٢١) حسين نصار، الشعر الشعبي العربي (القاهرة: المكتبة الثقافية، ١٩٦٢)، ص ٦٤.

على اي حال، يمكن القول إن هذا الابداع قد يمثل تجارب الجماعة العربية تاريخياً، وأنه يشكل سياق الممارسة الاجتماعية، والموروث الايمائي والطقوس، ومفردات ذاكرتها الجمعية.

١ ـ من التمايز الى التوحد

ورغم تعارف علماء الفولكلور والانسانيات على النظر ودراسة وطننا العربي كمنطقة متجانسة التراث، فإن الأصل الثقافي ليس واحداً، بله يتضمن بذوراً جدلية بين القبول والرفض، والراهن والممكن، والثابت والمتحول، وكلها تنويعات ذات شكل واحد ولا محمل موحد. فالاسطورة الكوسموجونية (المتعلقة بنشأة الكون) قد تنحدر الى دورة أو احدوثة، والملحمة كذلك قد تدخل في الدورة او الاحدوثة بيسر. وهذه الطواعية قسمة نجدها متلازمة مع طبيعة اشكال الخطاب، لتشكل فيها بعد ميزة اساسية حية، وطابعاً مكتسباً.

فتراث هذه المنطقة يمثل موروثات شعبية تشكل دورة اسطورية او ملحمية تكمل نفسها، ولا ضرورة ان نعرف ان كانت تتصل ببعضها. ربما كانت حلقات الانفصال متسعة، لكن الدورة تكتمل لا محالة.

ذلك انه قد يبدو للوهلة، ان هذه الموروثات لا تظهر طابع التواصل والاستمرارية فيما لكل منها جذورها المعتقدية، ومحطتها الملحمية، ودرجتها الفكرية. لكن تعمق علاقاتها يعكس تأثيراً مستمراً وطواعية نازعة الى التناقل، خصوصاً مع كثرة وفعالية الهجرات التي شهدتها المنطقة وشملت ارجاءها كافة.

ففي هذه المنطقة، ظهرت اقدم اشكال التراث الميثولوجي التي عرفها العالم القديم، وتمثلها الملاحم الشعرية والاساطير الكونية التي تغنى بها السومريون والبابليون واضاف إليها غيرهم واعادوا بناءها حتى اكتملت كأقدر موروث شعبي، وظلت معروفة متواترة طيلة التاريخ العربي الكلاسي.

هذه الملاحم والاساطير لا تشكل، اذاً، كلّاً متناغماً، فإضافة الى انها تحوي تغيرات وتقاليد محلية متنوعة، فانها تأبى التفسير الواحد، وتفضل ان تظل اقرب الى التفسيرات المتعددة.

فملحمة الخلق البابلية **انورنما ايليش** Anornma Elissh التي هي في اصلها اسطورة سومرية، يمكن ادراجها ضمن الملاحم الكونية، ومثلها **ملحمة غلغامش** التي تعارف عليها العرب قبل الاسلام باسم **قلقاميش**، والتي تسبق نظائرها الهلينية ـ **الالياذة والاوذيسة** ـ بحوالى الف وخمسمائة عام على الاقل ويعتبرها نجيب البهبيتي «المعلقة العربية الاولى» حيث لغتها هي العربية في مرحلة متقدمة من مراحل تطورها وتكونها[٢٢].

---

(٢٢) نجيب محمد البهبيتي، المعلقة العربية الأولى او عند جذور التاريخ، ٢ ق (الدار البيضاء: دار الثقافة، ١٩٨١)، القسم الأول، ص ١٥.

الى جانب هاتين الملحمتين، قدمت لنا الميثولوجيا البابلية منذ مطلع الالف الثاني قبل الميلاد، نصوصاً اخرى تدور حول الموضوع نفسه، مثل ملحمة أثراحيس عن الطوفان واساطير الدمار وقصة آدم وحواء[٢٣]، وصورت فيها مخاطر الابطال الاسطوريين الاول، مثل إنليل (Enlil) الـه الزوابـع الـذي قضى على تعـامة (Tiamat)، ودمـوزي (Dumuzi)، وإنانـا (Inanna) وميرودوك (Mirodock) وغيرهم[٢٤]. اذ حسب ما يشير اليه السوسيولوجي الروماني ميرشيا الياد (M. Eliade) فـإن الاسطورة ليست وهماً او كذباً، بل تجربة وجودية للانسان البدائي والديني الـذي يعيش في المجتمعات التقليـدية والشرقية[٢٥].

وعلى الرغم من اختلاف هذه النصوص في النظر الى خلق الكون وفي ترتيب عملياته، الا انـه من الملحوظ ان عناصرها جميعاً واحدة: الماء البدائي والحالة السكونية الازلية وظهور القوى العقلية الفعالة المتمثلة بالاله والصراع الكوني الحاسم واحلال النظام الشامل وخلق السماء والارض، وهو ما نجد تلاميحه في الاسطورة العربية القديمة عن «الغميصاء» او «الغموض»، التي كانت هي «وسهيل» و«الشعـري» في مجرد واحـدة، فانحـدر سهيل والشعـري وعبر المجـرة الى اليمـين وبقيت الغميصـاء وحيدة تبكي حزنا على فقدها سهيلاً ـ الذي كـانت تعشقه ـ حتى غمصت عينـاها، وهـو ما جعلهـا تبدو دائماً في السماء اسيفة موجعة[٢٦].

هذا الموروث بكل تشكلاته وعملياتـه التثاقفيـة، يمثل الجـذور الاولى التي امتاح منهـا الابداع

---

(٢٣) يعـزو هيدل تفسـير هذه المـلاحم بالكـونية الى طبيعـة العمل الـدائر فيهـا، ومدلـولات مضـامينهـا، فـالبـطل الأسطوري والملحمي هنا يمثل مركز الصراع من أجل النظام الكوني المستحدث لأول مرة، تمهيـداً لخلق السماء والارض. . وذلك تمييزاً لها عن الملاحم الفصلية، أنظر:

A. Hiedel, *The Babylonian Genesis* (Chicago: Phoenix Books, 1969), pp. 201-214.

(٢٤) صموئيل نوح كريمر، الاساطير السومـرية: دراسـة في المنجزات الـروحية والأدبيـة في الألف الثالث قبـل الميلاد، ترجمة يوسف داود عبد القادر ويوسف حبي (بغداد: جمعية المترجمين العراقيين، ١٩٧١)، ص ١٠٤ وما بعدها. كذلك يرى سبايزر ان ملحمة غلغامش من أقدم نماذج أدب الملاحم في تاريخ الحضارات، وهي قصيدة شعرية مطولة، دونت بالخط المسماري واللغة البابلية على اثني عشر رقيما من الطين، وعثر على معـظمها في مكتبـة الملك آشور بـانيبال في العاصمة نينوى. انظر:

Speiser, «The Epic of Gilgamesh,» in: J.B. Prithard, *The Ancient Near Eastern Texts* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1969), p. 218.

للمزيد من التفصيل حول هذه الملحمة، أنظر: فاضل عبد الواحد علي، «ملحمة جلجامش،» عالم الفكر، السنة ١٦، العدد ١ (نيسان/ابريل ـ حزيران/ يونيو ١٩٨٥)، ص ٣٥ ـ ٤٦.

(٢٥) Mircea Eliade, *The Sacred and the Profane* (New York: Harvest Books, 1979), p. 212.

(٢٦) وردت هذه الاسطورة العربية القديمة في أكثر من مرجع. انظر:

Samuel Henry Hooke, *Middle Eastern Mythology* (Harmondsworth: Penguin Books, [c1963]), pp. 62 - 63, and *New Larousse, Encyclopedia of Mythology* (London: Hamlyn, 1977), p. 14.

انظر ايضاً مادة «غمص» في: محمد بن يعقوب بن محمد الفيروزابادي، القاموس المحيط، ٤ ج (القـاهرة: مكتبـة مصطفى الحلبي، [د. ت.]).

الشعبي العربي، وهو ما يجعله قابلا للمساهمة في تيسير ما نحن بصدده من محاولة تتبع تاريخ هذا الابداع على النحو التالي:

أ ـ الارهاصات الاولى

توارث الكلدانيون والبابليون والأشوريون التراث الاسطوري السومري وانتقل عبرهم إلى القبائل العربية في مكة والحجاز واليمن وفلسطين بعد أن لحقه وطرأ عليه تغيير وتبديل واضافات، بحكم حاجة الوجدان الشعبي العربي الى الذي رآه ملائماً لما يريد ان يعبر عنه، فظل يرفده ـ نماء وتطوراً وتراكماً ـ بما تصور من تشوفاته، وبما اراد أن يرسب من معارفه، وبما اعتصم من نسق قيمي يفرض على جماعته التصعيد اليها في السمت والفكر والتعبير والسلوك، وهو ما يعني ان هذا التراث ـ التمهيد هجر حريته من اجل صياغة البداية بما هو مميز عن مجرد الحاسة المبدئية[٢٧].

في هذه البدايات، والتي تدل عليها شذرات من اصول المثاقفة، ومطولات من جذورها الشعبية، لم يكن الموروث الشعبي العربي كونياً ولا فصلياً، وان تلمسنا فيه فضل من ذلك، ولم يعد الابطال آلهة بل بشراً يحققون لانفسهم بعض مزايا الآلهة[٢٨]، وهو ما تعبر عنه الحكايات التي تتحدث عن خوارق افعال المحاربين العرب من مشاهير شجعانهم، وتصوروا عبرها فعل الظاهرات الطبيعية الكبرى منسوباً الى بعض الحيوانات الضعيفة تأتي الافعال الخارقة، كتصورهم انهيار سد مأرب الذي بني في القرن الثامن قبل الميلاد، وبقي قائماً الى قبيل ظهور الاسلام بفعل: «جرذان حمر تحفر السد تبحث برجليها، فتقلع الصخرة»[٢٩]، أو في تعبير له في ابطال ملاحم الأيام العربية التي تشهد على تفتح طابع ادبي شعبي خالص، تناقلتها القبائل كروايات شفاهية، حيث ظلت بمثابة تاريخ لحياة الجماعة العربية يعاش ويمارس داخل كل وحدة قبلية كتجارب عينية معيشة ومفردات شخصية، تتآلف جزئياته ووحداته كنصب للذاكرة الجمعية في سياق تاريخي دال[٣٠].

ومع ان هذا الموروث فقد معالمه الاولى التي وضعت بموجبه في الاصل، فإن الاصول الشعبية حفظت جزءاً ليس يسيراً من هذه المعالم، نظراً لطبيعة الوجدان العربي وتطور العصر الذي ظهر فيه.

ذلك ان الصراع هنا لم يعد يعبر عنه في صورة رحلة طويلة قطعها البطل واجتاز معها واقعاً

---

(٢٧) هنري فرانكفورت، ما قبل الفلسفة: الانسان في مغامرته الفكرية الاولى، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، مراجعة محمود الامين (بغداد: دار مكتبة الحياة، ١٩٦٠)، ص ٥٨.

(٢٨) عادل جاسم البياتي، «البطل الاسطوري والملحمي: نموذج منها في الأدب العربي،» آفاق عربية، العدد ٩ (ايار/ مايو ١٩٧٦)، ص ٦٦.

(٢٩) ابو الحسن علي بن الحسين المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد (بغداد: المكتبة العصرية، ١٩٣٨)، ج ٢، ص ٣٧٨ ـ ٣٩٤.

(٣٠) R.Blachère, *Histoire de la littérature arabe: Des Origines* (Paris: Maisonneuve, 1980), vol.3, p. 637.

مريراً، بعد ان سار على قدميه الآف الاميال بحثاً عن الحل.

ان بطل الايام العربية انتفع من تجربة البطل السابق عليه، وعرف ان الصراع الكوني لم يعد مجدياً، وأن بعث الحياة في الربيع لا يمكن نقله الى البشرية، وأن البحث عن نبات الخلود لا يوصل الى الحل، فاستسلم البطل الى فكرة حتمية الموت، واخترع لنفسه معنويات جديدة من داخل الحياة نفسها والمجتمع عينه، بمعنى ان البطل حقق لنفسه المكاسب المعنوية في الكرم والوفاء والمجد والبطولة، وجعل لحياته المادة اثناء رحلة العمر القصيرة امتدادا لما بعد الموت، وصيّر من هذا بقاءه وخلوده[٣١].

على ان هذا لا يعني ان قضية الخلود غُضَّ النظر عنها في هذه المرحلة، لكنها هنا متطورة عن نظيرتها السابقة في الملاحم الكونية السومرية والبابلية فلسنا ننتظر من بطل الأيام أن يمضي مثل غلغامش بحثاً وراء نبات الخلود، لكنه يبلي بلاء حسناً في الحرب ونوال الثأر أو الكرم والمروءة، وكلها شعائر، لينال الخلود.

فالخلود عند مهلهل هو في ادراك الثأر، وعدم ادراكه هو الموت في الحياة:

«فقتلاً بتقتيل وعقراً بعقركم جزاء العطاء لا يموت من الثأر»

وهذا القصص ايام العرب وأشعارها متواتر، ولا يزال حاتم الطائي بطلا ملحميا في شعره لا يموت.

ومع ذلك، فقد جرت محاولات مسبقة نجد آثارها في أعمال لم تصل الينا بشكلها الاصلي ولا متكاملة، لكنها تحمل رفضاً لفكرة الموت، والغاء لعالم الفناء، كالذي نعهد في عمر «نوح» و«لقمان»، وما تمدنا به قصص المعمرين[٣٢]. ان البطل العربي هنا يمتد عمره ويتقادم. فقد عاش لقمان - بطل القصة المعروفة - عمر سبعة نسور، وظل عنترة حتى أدرك الصليبيين فحارب ضدهم بطلاً مسلماً وهو لم يدرك الاسلام. والبطل الاسطوري، التّبع ما زال يعيش في خرائب قصره القديم، يتحرك شبحه بين الاطلال هناك حتى الآن كما ينتقل فون كريمر[٣٣]، مع أنه هلك منذ القرن الثالث الميلادي كما اثبتت الكتابات والمخربشات المكتشفة في قصره في العربية الجنوبية[٣٤].

ولدينا كذلك في ايام داحس والغبراء، أو الزير سالم مثال لطول العمر الذي هو رفض لقصر عمر الانسان وموته، وهو نشدان للخلود أيضاً، كالذي في قصة الربيع ابن ضبيع الفزاري الذي عاش أربعين وثلاثمائة سنة، وسعى في الصلح بين المتقاتلين، وهو ما يؤكده يوم اليمامة.

---

(٣١) البياتي، «البطل الأسطوري والملحمي: نموذج منها في الادب العربي،» ص ٦٧.
(٣٢) المصدر نفسه، نقلا عن: ابو حاتم السجستاني، كتاب المعمرين.
(٣٣) المصدر نفسه، نقلا عن: نكلسون، تاريخ العرب الادبي، ص ٥٦.
(٣٤) المصدر نفسه.

بل لعل مقارنة بين بطل يوم اليمامة وبطل ملحمة غلغامش، تخرج بنا الى النتيجة المرجوة، حيث هناك فرق واضح بينهما فيما يخص رفض الموت وتصوره للبقاء. ذلك أن بطل يوم اليمامة يحمل سمة الامتداد في الزمن، بينما يظل غلغامش البطل القديم يتجدد[٣٥].

ب ـ التهيؤ البنائي

ويمكن القول ان الفترة التي لا تتعدى المائة والخمسين من الاعوام السابقة على ظهور الدعوة الاسلامية، والتي اصطلح على تسميتها بالجاهلية، تمثل مرحلة التهيؤ البنائي لخطاب الادب الشعبي العربي، والذي قاسمه الخطاب الشعري فيها، مستلهماً منه بعضاً من تلاميح عالمه الميثولوجي، وهو ما يتضح بالذات في شعر جرير، وبشار. واذا كانت تسمية هذه الفترة بالجاهلية بالتضاد مع الرشاد والمعقولية اللذين أتى بهما الاسلام، فإن هذه التسمية ، على الرغم من انها تحمل ادانة لهذا النمط من المعيشة الخارجة على الهداية بالمعنى الديني الا انها لا تخلو من تحديد واقعي لطبيعتها الثقافية. فهي في الواقع طبيعة الجهل، لا على انه فقدان المعرفة الالهية، بل باعتباره حياة الفطرة الحماسية الخالية من سيادة العقل، بمعنى الهداية والرشاد الديني[٣٦]، وان تميزت بلغة عربية وشعر عربي على مستوى متطور يكاد يتخطى مستوى النظام الاجتماعي وقتذاك.

في هذه الفترة، اقترب خطاب الأدب الشعبي من تلمس، لا المصير الشخصي، بل المصير العام للجماعة العربية. لقد كانت تلخص في حينها أزمة الوعي القومي في مرحلة المخاض، وتمهد ـ في آنٍ معاً ـ للمناخ الرسولي الذي سيضطلع به النبي محمد (ص) في حمله للواء الرسالة الاسلامية. فكان ينظر الى الحروب القبلية القائمة هنا وهنالك فلا يجد فيها سوى الصراع السياسي العبثي المجرد عن أي مضمون ذي صلة بالمشروع الثقافي القومي. فالصراعات القبلية كانت تؤلف النقائض المعاشة يومياً على صعيد الواقع لقيم المروءة، والتي كانت تجد تعبيرها وتجسدها في خطاب الأدب الشعبي وقتذاك، في حين كانت تتحول عبر علاقات القبائل الى صراعات حدية على الماء والكلأ، وحول السيطرة على طرق التجارة.

كان قلق الوجدان الشعبي لدى مبدعيه من رواة وشعراء وكهان واخباريين يعبر عن ذاته بهذا الرفض لواقع الصراع العقيم. ومن خلال ابداعاتهم، تدل القراءة على هذه السلسلة الطويلة من الأوصاف السلبية التي صور المبدع من خلالها آثار ومعاني ذلك الشكل من الصراع الذي يقتل الانسان ويدمر الجماعة ولا يخرج منه أحد منتصراً، ولكنه يشغل الجميع بهموم الموت المعمم المستمر، ويضعف كل القوى في المحصلة النهائية.

وثمة ظاهرة بدأت تبرز رويداً خلال هذه الفترة المقاربة لظهور الاسلام، تمثلت في التطلع الى

---

(٣٥) المصدر نفسه، ص ٦٩.

(٣٦) مروة، النزعات المادية في الفلسفة العربية الاسلامية.

رؤية للعالم تنطلق من الحسية الى أفق محدود من التجريدية، وإن جاء هذا التطلع بأشكال ميثولوجية متداخلة ـ بالطبع ـ مع نظيرتها المتجذرة. وتتمثل هذه الظاهرة في محاولات الابداع الشعبي تخطي التجسيدات الحسية الوثنية الى مناخ تجريدي يتمثل فيه معنى «الألوهية»، كفكرة توحيدية قائمة وراء المحسوس، تضع الأصنام والأوثان في موقع جديد من وعي الجاهليين، وهو عبرت عنه قصص ذات ملمح ميثولوجي ظهرت حينذاك عن ابراهيم ودينه الحنيفي التوحيدي، المتعارض ـ أساساً ـ مع الوثنية المتعددة الآلهة، بقدر تعدد الوحدات القبلية التي كانت تشكل مجتمع الجاهلية.

ولقد أوجدت المخيلة الشعبية العربية اضافة الى هذه القصص، وأمثالها التي تحمل في طياتها أقباساً من الحقائق والقيم، وحالات من الوعي عبرت عن مدلولاتها بطريق المجاز الفني، وبنحو من التطور الجمالي، لما تمتاز به هذه الأمثال من مرونتها الدلالية والبلاغية الشديدة الخصوصية، تشوفاً لحياة يسودها العدل والحرية.

ج - في صدر الاسلام

ومن الملحوظ في هذه الفترة، أن مختلف الأشكال والظاهرات الثقافية، خضع في حساسياته الفكرية لضرورات الصراع بين الدعوة الاسلامية وخصومها، واقترب في حساسياته الجمالية من لغة الخطاب القرآني وبلاغته.

وبمعنى أوفى شكلت الفعاليات القبلية في صيغتها الجديدة، وفي ظل الاسلام، موضوعاً أساسياً من موضوعات الابداع الشعبي، حيث اختلطت بتاريخ الأمة بأبعاده الواسعة، وراعت ألّا تتعارض مع ما جاء في القرآن من قصص، وقبست من لغته وبلاغته وتأثرت مناهج رواته بطرائق الاسناد ومستحدثات الواقع الجديد.

وقد غدت في البدء فكرة «المغازي» المستعارة من الجاهلية المحور الذي تدور حوله رواياتهم. ولكن في هذه المرة ـ بدلاً من أن يأخذوا نقطة اهتمامهم غزوة قبيلة لأخرى، اتخذوا غزوات المسلمين الأوائل مع النبي (ص) لتحويل الجماعات والقبائل الى الدين الجديد محور انطلاقهم، وبذلك حفظوا لنا أخبار عملية التحول التاريخي. هذا مع العلم أن كلمة «غزو» غدت مع الاسلام ذات دلالة وغاية تختلفان جذرياً عمّا كانتا عليه قبل الاسلام.

وبعد المغازي، ووفق التحول الذهني، نشأت فكرة «السيرة» فغدت المحور، ثم اتسعت فأصبح المبدعون يجمعون سيراً للأنبياء قبل الاسلام، تعزيزاً لشأن النبوة.

ويمثل هذا اللون من ألوان القصص الشعبي أدباً ملحمياً يتغنى بالبطولات الحربية عرف طريقه الى الصياغة الفنية على يد رواة شعبيين منذ العصور الاسلامية الأولى. واعتمد تحقيق البطولة في المغازي المروية ـ الى جانب القوى البدنية للأبطال ـ على قواهم المعنوية، فهي تقوم على شجاعة البطل المستمدة من عنصره العربي، وقوته الروحية المعتمدة على دفاعه عن حق وأداء رسالة سماوية، ويختلط فيها التاريخي بالشعبي، والواقعي بالخرافي.

ويصر أغلب الدراسين على أن نشأة هذا الابداع كانت دينية صافية، من منطلق تمركزها في المدينة[٣٧]. ذلك أن ظهورها في هذا العصر في المدينة كان أمراً طبيعياً، نظراً لقيام الدولة العربية الاسلامية في عصر الرسول (ص) بها، واستمرارها عاصمة طيلة عصر الراشدين، وبالتالي كان فيها صحابته وتابعوه العالمون بسيرته والمشاركون في مغازيه، فلما انتقل مركز الثقل خارج الحجاز جرى الاهتمام بهذا التراث من قبل رواة واخباريين ومن عين في الأمصار كافة كالعراق والشام ومصر.

ان القيمة الحقيقية لهذا التراث تبرز في كونه مرتبطاً بتاريخ الأمة برمتها، لذلك لم يقتصر مبدعوه ورواته على الالمام بحياة الرسول (ص) ودوره في المغازي فقط، انما رووا تاريخاً لفترة الرسالة بكاملها، وأحاطوه بأدوار أعلام الاسلام ومآثرهم في صنعه، فضلاً عن تقديم صورة جلية لقوى المعارضة، ليس في موقفها من الدعوة فقط، بل لاطوار حياتها قبل ظهور الاسلام[٣٨]. وبدهي أن تتلون الروايات التي قدمها رواة السيرة والمغازي بلون انتماءاتهم السياسية وأوضاعهم الاجتماعية. فأبان بن عثمان بن عفان، كان عثماني الهوى، ومشايعاً للأمويين فيما بعد، يستدل على ذلك من رواياته ـ التي نجد نصوصاً منها عند اليعقوبي ـ في تبجيل عثمان ومعاوية. أما عروة بن الزبير، الذي عاصر الراشدين وفترة من الحقبة الأموية، فقد تأثرت رواياته ـ التي نجد بعضها عند الطبري وابن الكثير ـ بميوله للأرستقراطية الثيوقراطية. حيث «كان شديد الاعتزاز بنسبه»[٣٩].

اضافة الى المغازي والسير، قدم الابداع الشعبي قصصاً عن التواريخ القديمة الخاصة بعرب الجنوب والأمم المجاورة، وهو ما رواه الرواة عن ملوك حمير، وما قصه أحبار اليهود وقساوسة النصارى وسدنة معابد النار الزرادشتية عن أخبار الفرس والروم. وكان الاهتمام بهذا القصص لما يمكن أن تلعبه من دور فعّال خصوصاً على الصعيد الاقتصادي والاداري ـ بعد أن أضحت شعوباً اسلامية. وأهم هؤلاء الرواة عبيد بن شرية، ووهب بن منبه، وقد استقيا معظم قصصهما من رواة عاشوا في عصر الراشدين مثل كعب الاحبار[٤٠].

---

(٣٧) اسماعيل، سوسيولوجيا الفكر الاسلامي: محاولة تنظير، نقلا عن: هاملتون جب، دراسات في حضارة الاسلام، تحرير ستانفورد شو ووليم بولك، ترجمة إحسان عباس، محمد يوسف نجم ومحمود زايد (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٦٤)، ص ١٤٧.

(٣٨) المصدر نفسه، ص ١٩.

(٣٩) الحافظ ابن كثير، البداية والنهاية، ط ٤ (بيروت: مكتبة المعارف، ١٩٨١)، ج ١، ص ٢٣٥. انظر ايضاً: ابو العباس احمد بن يحيى البلاذري، انساب الاشراف، ج ٥، تحقيق جويتين (القدس، ١٩٣٦)، ص ٣٧١.

(٤٠) تحدث كثير من المؤرخين عن هؤلاء الرواة. انظر: فيليب حتي، تاريخ العرب، ترجمة مبروك نافع، ط ٢ (القاهرة، ١٩٤٩)، ص ٣٠٥ ـ ٣١١؛ عبد الملك بن هشام، السيرة النبوية (القاهرة: مكتبة مصطفى الحلبي، ١٦٥٥)، ص ٩٧ ـ ١١٢؛ ابن عبد ربه، العقد الفريد، ج ٦، ص ١٢٥؛ عبد القادر بن عمر البغدادي، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ٤ ج (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٦٧)، ج ١، ص ١٧٦، وعبد الله بن مسلم بن قتيبة، عيون الاخبار، ٢ ج (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣)، ج ١، ص ١٢٦. انظر أيضاً:

M. Chadwick, *The Heroic Age*, 3rd ed. (London: Macmillan, 1981), pp. 32-35.

وقد مثل هـذا الابداع كله مستـودعاً لجنس أدبي شعبي جـديد هـو السير الشعبيـة، سعياً من الأمة إلى إنضاج ذاتها القومية، ومواجهة لغيرها من الذوات الأخرى.

ولم يكن اختيـار أبطال هـذه السـير من جـانب الـوجـدان الشعبي العـربي ضربـاً من العبث. فالمهلهل وعنترة وسيف بن ذي يزن وذات الهمة وأبو زيد الهلالي.. هم في حقيقتهم أبطال حالمـون، يحققـون لأمتهم حلماً في الخلاص، وهم سيجـدون أنفسهم مكـررين بصـورة مكـبرة في شخصيـات واقعية تاريخية قابلة، وهو ما توخته الجماهير يوم ذاعت بينها سيرة عنترة مثـلاً، فوجـد البطل القـومي مثل الناصر صلاح الدين نفسه مبعوثاً فيها، لينطلق بطلاً واقعياً في الحروب الصليبية. فليس المهلهل أو عنترة أو أي بطل آخر هو المقصود بهذا الانبعاث، بل المنقذ أو المخلص المنتظر دائماً. لذلك كانت الأسطورة أو الملحمة الشعبية تتطور دوماً وفق متغيرات العصر ومدلولاته، وهو ما يفسر لنا أن عنـترة الجاهلي الوثني أضحى مسلماً، لأن جماهير الأمة المسلمة تنادت ببـطل من هذا النمـوذج، فلما اتسعت رقعة الفتوح احتاجت الى عنترة ليصل بها الى الصين، فزادت في حنكته وقيادتـه، ومنحته من خيـالها قوة هائلة وظفـراً عظيـماً فأوصلتـه الى الصين ليحارب هناك، والصين في خيال عربي يومئـذ نائيـة، وطمحت أن يوجد أيام المحنة الصليبية، فمدت في عمره وجعلته يقاتل في صفوف المسلمين[41].

٢ ـ من الكلام الى الكتابة

هذا الابداع الشعبي، بكل أجناسه ونماذجه، خلق ونما شفـاهياً، عـلى شكل مخـاطبة مبـاشرة استنـدت الى مفردات الـذاكرة الشعبيـة (Folk memory) الجمعية للجـماعـة العـربيـة كنص مفتـوح ومتحرك في الزمان والمكان[42].

انه لم يبدأ مكتوباً، بل الكتابة كانت لحظة واحدة من زمان متعدد، لأن كتـابته لم تنف قـابليته للتأويل ولاعادة الانتاج الشفاهي، ولم تستغن عن مراحل سابقة كالرواية والجمع.

كانت الرواية الشفاهية إذا الوسيلة الأساسية لتنـاقل هـذا الابداع خـلال الأبعاد الاثنـولوجيـة (Ethnological dimensions) في الزمان والمكان والجماعة. وكان الـرواة يتلقونـه ويحفظونـه عن طريق المشافهة والسماع، حيث كان لكل مبدع راوٍ أو رواة يلازمونه، يأخذون عنه، ثم يتولون اذاعتـه بين الناس.

والحق أن تدوين هذا الابداع مثل وعاء وشكلاً جديدين.. من وعاء الذاكرة الحية ـ اللغة إلى وعاء الكتابة الجامـدة ـ اللغة، ومن شكـل التلوين الدرامي الصـوتي الى غطاء يخفي هـذا التدوين، وهو ما عنى عند الكثير اعتبار التدوين غطاء مشوهاً يخفي هذا التلوين.

ففي حـين تتعدد الأقنيـة المستخدمـة خلال الاداء الشفـاهي لهذا الابـداع، وتفيد بـامكانـات

(٤١) البياتي، «البطل الاسطوري والملحمي: نماذج منها في الأدب العربي،».

(٤٢) قدم امبرتو اكو مصطلح «النص المفتوح» بمعنى النص الذي يحتمل التأويل والقراءات المتعددة. أنظر:
U.Eco, *L'Oeuvre ouverte* traduit de l'italien par Chantal de Bezieux (Paris: Seuil, 1980), p. 41.

الايحاء، والابتداع، والارتجال والخلق الآني، واستلهام البدائل، فإن التعبير الكتابي ينحصر في أحادية القناة اللفظية أو اللغوية، والتي يفتقد عبرها امكانات الأداء الشفاهي.

والاشكالية التي تطرحها العلاقة بين الشفاهي والمدون، تكمن في أن الشفاهي قائم في الوجدان فعلاً مكتملاً، وصيغة وجود، ونهجاً مسيطراً، وهو إلى ذلك قائم في الفكر الايديولوجي في شكل مفاهيم عقلية، وقواعد نظرية متماسكة، في حين أن المدون يتيح له أن يتجسد في مسلكية متجددة، وفي نهج عاطفي. فالموروث الشعبي المحكي في التجمعات اليومية التلقائية أكثر دلالة من المدوّن، بخاصة عندما يقلص هذا الأخير ويختزل لكي يضحى «شواهد نموذجية».

ولقد وجد الرواة الأوائل في صدر الاسلام أنفسهم أمام مسؤوليات كبيرة لا تكفيها الطريقة الشفاهية.

وفي حين ظل جامعو هذا الابداع الأوائل يعتبرون المشافهة القطب الذي يدور عليه جميع أشكاله من أفواه الرواة المجسدين للذاكرة الشعبية، فإن هذه الظروف الجديدة جعلت الأمر يتخذ مساراً آخر هو التدوين.

وتمثل المغازي أول أشكال هذا الابداع التي دونت منذ بداية عهد الثقافة الاسلامية بتدوين الروايات الشفاهية في مختلف ميادين المعرفة. فقد واكب عملية تدوين مغازي على أيدي ابن اسحاق والواقدي وغيرهما، عملية تدوين الحديث والتأليف في تفسير القرآن[٤٣]، وقد عارض ابن سلام الجمحي منهج هؤلاء المدونين، واتهمهم بعدم التمييز بين الموثق والمموه[٤٤].

والأمر الذي لا شك فيه هو أن الكتابة كانت معروفة في الجزيرة العربية، وخصوصاً في المدن التجارية، أما مجتمع البادية فلا نملك من الأدلة اليقينية ما يجلعنا ندعي أنها كانت معروفة به، بل ربما نجد ما يدفعنا إلى القول إنها كانت أمراً غير مرغوب فيه[٤٥].

وفي النصف الأخير من القرن الهجري الثاني، بدأ عصر تدوين الثقافة العربية حين أخذ العلماء يتقصون أطراف الدولة الاسلامية وأعماقها، يجمعون شتات هذه الثقافة، والكلاسيكية منها بالأخص، ويصلون بين أخبار الشعر والرواية وقصص أيام العرب. وأخذ رواته يبيعون الشعر والغريب والنوادر والأخبار، فوضعت كتب جاوزت المئات شملت الأساطير والملاحم يحصي منها ابن النديم أعداداً كبيرة[٤٦]. وكان ذلك بتأثير التطور الحضاري الذي أصاب كل جوانب الحياة

---

(٤٣) يوسف هوروفتس، المغازي الاولى ومؤلفوها، ترجمة حسين نصار (القاهرة: مكتبة مصطفى الحلبي، ١٩٤٩)، ص ٣ - ١٠.

(٤٤) الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ص ٤٠٣.

(٤٥) يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي (القاهرة: مكتبة غريب، ١٩٨١)، ص ١٢.

(٤٦) ابن النديم، الفهرست، ص ٦٥ وما بعدها. انظر ايضاً: ابو بكر محمد بن الحسن بن عبد الله الزبيدي، طبقات النحويين واللغويين، تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم، ذخائر العرب، ٥٠ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٤)، ص ١٧٥.

الاجتماعية في المجتمع الاسلامي الجديد. يقول السيوطي: «قال الذهبي: في سنة ثلاث وأربعين ومائة شرع علماء الاسلام في هذا العصر في تدوين الحديث والفقه والتفسير و(غيره)، فصنف ابن جريج مكة، ومالك المؤطىء بالمدينة، والأوزاعي بالشام، وابن أبي عروبة وحماد بن سلمة وغيرهما بالبصرة ومعمر باليمن، وسفيان الثوري بالكوفة، وصنف ابن اسحاق المغازي، وصنف أبو حنيفة رحمه الله الفقه والرأي، ثم بعد يسير صنف هشيم والليث وابن لهيعة ثم ابن مبارك وأبو يوسف وابن وهب. وكثر تدوين العلم وتبويبه. ودونت كتب العربية واللغة والتاريخ وأيام الناس وقبل هذا العصر كان الناس يتكلمون من حفظهم أو يرون العلم من صحف صحيحة غير مرتبة»[٤٧].

إن أهمية هذا النص لاتعود الى أنه حدد عام ١٤٣ هجرية تاريخاً لبداية التدوين، ولا إلى أنه حدد الأماكن أو الأمصار التي انطلقت منها، بل أيضاً الى أنه أدرج في موضوعات التدوين المغازي وأيام الناس (أيام العرب)، إضافة الى الحديث وما يتصل به من تفسير وفقه وعلم اللغة.

ومع جمع وتدوين الابداع الشعبي، اختطت الحدود انثروبولوجية بين الوجدان الشفاهي والعقل الكتابي، وأكدها دخول الطباعة على الخط بعد ذلك من حيث كونها وسيطاً مميزاً من الوسائط الفنية الحديثة. وقد تعددت الأشكال المعرفية لهذا الدخول على النحو التالي:

فمن ناحية، تمثل أول شكل لهذا الدخول بتأثير للمدون على تشكل الوعي الشعبي في تحديد مستوياته، ما كان أدعى إلى تحجيم دائرة الافادة منه، وهو ما عناه عبد الحميد يونس بقوله إن اعتماد السيرة الشعبية «على الكلمة المكتوبة، أو المحفوظة في الطروس والأوراق جعل دائرة الافادة... أضيق من أن تشمل الكيان الاجتماعي بأسره»[٤٨].

ومن ناحية ثانية، فإن هذا التدوين أدى الى تهميش حرية المبدع، حيث بدا النص المدون يقف عازلاً لابداعيته، لارتباط (مؤسسة) التدوين عادة بالدولة وبالثقافة الحضرية، «ومع ذلك لم تستطع سلطة الدمج والتمثل والسيطرة المرتبطة بظاهرة الكتابة أن تمنع المأثورات الشفاهية من الاستمرار والدوام»[٤٩].

ومن ناحية ثالثة، تميز تدوين الابداع الشعبي العربي باستحداث نوع جديد من العلاقة المعرفية، تقوم على خلق نزوع (Habitus) جديد عند المتلقي يقوم، من الناحية السوسيو ـ نفسية، على الانصياع والاقتناع بمصداقية الكلمة المكتوبة، المستمدة من تراث احترام الحرف، وهو ما يمكن أن يؤدي الى تحصين موقف الاستهلاك عند المتلقي الذي هو ادعى الى شح الموقف الانتاجي (الابداعي).

ومن ناحية رابعة، فإن للنص المكتوب انعكاسات أخرى على واقع المتلقين، حيث اعتياده أو التآلف معه قد يؤدي بدوره إلى تحوير محتويات شبكتهم المفهومية وتصوراتهم الوجدانية والقومية،

---

(٤٧) جلال الدين السيوطي، تاريخ الخلفاء، ص ١١٢ و١١٣.

(٤٨) عبد الحميد احمد يونس، الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي، ص ١١.

(٤٩) اكد ابن خلدون ان الخط من (الصنائع) الحضرية، وأنه من جملة الصنائع المدنية المعاشية، وان جودته انما تكون على قدر الاجتماع والعمران والتناغي في الكمالات، انظر: ابو زيد عبد الرحمن ابن خلدون، كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر (بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٥٦)، ج ١، ص ٧٥٥ و٧٥٦.

والتي بمكوثها في منظومتهم المعرفية تعمل على سيادة ملتبسة لقابليات التجزئة والتمفصل على قاعدة الفرد، في استبدال مع قابليات التوحيد والتمفصل على قاعدة الجماعة. ومن ناحية خامسة، فإن دخول النص الشعبي اطار التدوين، حمل شبهة ما يمكن أن يطلق عليه (الميل الاختزالي) لهذا النص، سواء تم في شكل تقسيمه الى أجزاء أم تحديده بحدود ووقفات، أو بمعنى آخر، تعديل البنية الكلية للابداع الشعبي كي تضحى مطابقة للنمط التدويني، بقسمة هذه البنية الى بنى فرعية غير موصولة، أو بتحويله الى نثر روائي مفتت[٥٠]. ومن ناحية سادسة، فإن التدوين بما يحمله من صيغة مؤسسيه أدعى الى تمهين (Professionnalisation) المبدع، وهو ما قد يؤدي الى التماهي على ابتداع الرواية الخاصة له، واستلهام البدائل والارتجال، اضافة الى أن هذا التمهين الناتج عن تقسيم حتمي للعمل بين المبدع والمدون والناشر، قد يمتد الى مجال (ضبط) وجدان الجماعة ممثلاً في ضبط النص ووسمه على وتيرة استيتيكية، ومن ثم يبيت عليه، بعد أن أحيل الى لغة تقنية، أن تقيم عليه رؤى قد تكون دخيلة على الوجدان الجمعي، أو ما أطلق عليه لوكاتش «الملحمية الشعرية».

ثالثاً: الديناميات السوسيو ـ تاريخية

من يمكنه أن يتحدث عن خطاب الأدب الشعبي العربي؟

ان الدراسات النادرة التي انجزها بعض الكتاب أو الباحثين من متخصصين وهواة، لا تملك ان تدعي هذا الاكتشاف، بل لا يمهد له البعض منها. لأنها في مجملها لا تخرج عن كونها محاولات قد تلمس شيئاً من الظواهر او تثير عدداً من المشكلات، لكنها لم تنتبه الى ان مواجهة الواقع الاجتماعي بكل دينامياته التاريخية والاجتماعية، تؤسس الخطوة الأولى للدخول في اسرار هذا الخطاب، والانطلاق من فهمها واستيعابها نحو استبصاره ومعرفة أوالياته.

وفي هذا الصدد، يذهب كل من جاكوبز (M. Jacobs) وشتيرن (B.I.Stern) الى أن مثل هذا الخطاب ـ بما يزخر به من بصيرة اجتماعية وشعرية وفلسفية ومعتقدية ـ يشكل نمطاً عالياً من انماط النسق الاجتماعي[٥١].

ذلك أن الصيغ المؤلفة له ـ من أساطير وملاحم وقصص وحكايات شعبية ومراثٍ واغانٍ وحكم وامثال ـ تؤلف ظاهرات اجتماعية جمعية (Collective social phenomena)[٥٢] وهو ما يعني

---

(٥٠) من الامثلة الصارخة لقسمة البنية الكلية للنص الشعبي ما حدث للسيرة الهلالية عند تدوينها، بتقطيعها الى اجزاء لم يراع فيها معيارا نابعا من فنيتها، انظر على سبيل المثال: ديوان مصر الكبير (الأزهر: مكتبة الجمهورية العربية المتحدة، [د. ت.]).

(٥١) M. Jacobs and B.I.Stern, *An Outline of General Anthropology* (New York: Brans and Noble, Inc., 1980), p. 21.

(٥٢) O.E.Arewa and Dan Ben-Amos, «Proverbs and Ethnography Speaking Folklore,» *American Anthropologist*, vol.66, no. 6 (1964), p.71.

عدم امكان عزلها عن مضامينها وتضميناتها الاجتماعية، والذي يمكن أن يتمثل في جماعة ما جغرافية، او لغوية، أو اثنية . . . الخ[٥٣]. كما أنها من ناحيـة أخرى، تعـبر عن ـ او تكون تعبيراً عن ـ مرحلة بعينها من تطور مجتمعها التاريخي[٥٤]، وبعبارة اخرى، فـإنها تعتبر حقـائق اجتماعيـة[٥٥]، وانها بالتـالي لا بد أن تخضع في دراستها لاستخلاص الروابط الضرورية بالحاقها بوحدات جماعية.

على أن مثل هـذه الدراسـة قد تبـدو عصية وثـرية، عـلى المستويـين النظري والمنهجي. فهي عصية، لأنها تتطلب تحليلاً يبتغي كشف ومعرفة العلاقات المعقدة والمتنوعة والجدلية بين بنية المجتمع العربي التحتية في شبه الجزيرة وبنيته الفوقية، والبنى الايديولوجية التي انتجتها (معتقدات ـ طقوس ـ شعائر ـ فنون ـ دين . . . الخ).

وهي ثـرية، لأنها تحمـل كثيراً من التجـارب التحليلية والمجسـدة، المختلفة التصـور والنهج، حيث تمثل هذه الدراسة منطقة تقاطع بين مختلف المناهج والتصورات العلمية والمثالية.

من هنـا صعوبـة التحليل وأخـطاره على المستـويـين النـظري والمنهجي، ومـا يحمله من خـطر الانزلاق نحو الاسكولاستيكية، بانتزاع هذا الابداع من سيـاق ظروفـه التاريخيـة ومحيطه الاجتـماعي وطرحه كمعطى لغوي بـلاغي ذي معنى مطلق ولاتـاريخي. . أو نحو انسجـامية آليـة ترى في هـذا الابداع مجرد انعكاس أو ظل تبسيطي للشروط الاجتماعية جملة، أو لخصائص الجماعة الاثنوغرافيـة، وهو ما عبر عنه هيرسكوفيتس (M. Herskovits) بقوله: «ليست الحكاية الشعبية في قوامها الحقيقي مجرد تعبير أدبي لأبناء شعب من الشعوب، بل انها تتجاوز ذلك، لأنها تمثل بـأصدق معـاني الكلمة خصـائصهم الاثنوغـرافية، التي تقدم ـ إذا ما قام الدراس بتنظيمها تنظيماً منهجياً ـ صورة موسعة لأسلوب حياتهم»[٥٦].

لقد خلق الابداع الشعبي عبر ظروف المرحلة الجنينية التي شهد فيها مجتمع شبه الجزيرة تغيـراً تاريخياً في أسس علاقاته الاجتماعية والاقتصادية، وهو التغير الذي كانت العوامل الداخلية والخارجية تعمل سوياً لتهيىء مقدماته المادية والروحية، ليصبـح هو النتيجـة المنطقيـة لتلك المقدمـات. وهكذا تولدت أشكال تعبيرية عدة لهـذا الابداع، لم يبق عـلى المفسر استكناه نـواها الاجتـماعية وديـنـامياتهـا التاريخية، باعتبارها شاهد الابداع الأساس.

والوقوف على هذه الديناميـات، يتطلب تحليلهـا، وتكثيف وقائعهـا، وتحديـد أطر استنـادها، وتفكيـك مستنداتهـا، تمهيداً لاكتشـاف جـدليتي ديمـومتهـا (أشكـال الابـداع) وصـيرورتهـا (التبـدل الاجتماعي التاريخي).

---

(٥٣) Dan Ben-Amos, «Toward a Definition of Folklore in Context,» in: B. Hammond, ed., *Cultural and Social Anthropology* (New York: Macmillan, 1975), p. 359.

(٥٤) المصدر نفسه، ص ٣٦٦.

(٥٥) Zev Barbu, «Popular Culture: A Sociological Approach,» in: C.W.E. Bigsby, ed., *Approaches to Popular Culture* (London: Arnold Publisher Ltd., 1976), p. 53.

(٥٦) Melville Jean Herskovits, *Man and His Works: The Science of Cultural Anthropology* (New York: Knopf, 1948), pp. 418 and 419.

وتتمثل هذه الـديناميـات في الأساس بمجمـل التشكيل الاجتـماعي الاقتصادي لشبـه الجزيـرة والعلاقات الاجتماعية الملائمة له، والتي يرفدها تكوين ثقافي وايديولوجي وفكري تجسد في نمط الحياة الاجتماعية والروحية، ومجمل تصورات وأشكال الوعي الاجتماعي للجماعة العربيـة وقتذاك، من دين ولغة ومعتقدات. عبر هذه الـديناميـات، والتي تمثل الحيثيـات المحركـة للابـداع الشعبي العربي من الاحتـمال الى السيرورة، والمـطعم لمضامينـه، يمكن فهم وكشف ومعرفـة طبيعـة هـذا الابـداع، التي شكلت السـلاح الروحي والمـادي للقوى الحـاضرة في البنية الاجتـماعية والفـوقية للجـماعة العـربية، وترابطه مع جملة ممارساتها.

وإذا كان صحيحاً أن البنية الاجتماعية تشكل العامل المكـون لهذا الابـداع، فإن ثمـة عوامـل أخرى تبسط أدواتها للفعل والتفاعل مع هذه البنية بجدلية تفرض نفسها في المـيراث الدينـامي لنشوء خطاب الأدب الشعبي العربي، وهو ما يمكن دراستها تفصيلاً على النحو التالي:

١ ـ النسق الايكولوجي

ذلك أنه يستحيل استيعاب مكونات هذا الخطاب دون الاحاطة بالمجال أو الحيـز الطوبـوغرافي الذي يؤطر مكان العرب الـرحيب الخالي، وأن نـأخذ في اعتبـارنا خلفيتـه الطبيعيـة في شبه الجـزيرة ككيان مركزي وأطرافه في الهلال الخصيب، وكلها تشكل وحدة جغرافية وسياقاً جيوبوليتيكياً.

وتعد شبه الجـزيرة أوسـع من نظيراتهـا في العالم، وتتكـوّن أغلب أراضيها من صحـار وسهول تتخللها واحات صالحة للزراعة. ويمثل مناخها وتوزع المياه فيها عاملين بعيدي الأثر، إذ تـوجد فيهـا مناطق مطر على الاطراف الى الشمال منها وفي الجنوب الغربي خصوصاً، مما مكن من الحياة المستقرة. أما الوسط والأقسام الداخلية فهي مناطق قاحلة، تتخللها الوديان والينابيع، حيث تعيش القبـائل أو تتنقـل في البوادي. وفي أطـراف هذه المنـاطق بعض الواحـات، مثل دومـة الجنـدل، وتيـماء، حيث نشأت حياة شبه مستقرة[٥٧].

ولقد نتج عن ذلك تنوع أسـاليب الحياة في الجـزيرة، فقـد عاشت نسبـة عاليـة من سكانها في قرى مستقرة تعتمد على الزراعة، وجماعات تعيش عـلى صيد السمـك على السـواحل، ولكن الحيـاة البدوية أو شبه البدوية للرعاة، أصحاب الماشية أو الجمال، سادت في السهوب والبـوادي اضافـة الى النشاط التجاري للبعض في عدد من المدن والمراكز.

وقد قدم هذا المكان للمبدع الشعبي منهلاً للخيـال والانفعال والتعبـير عن وجدان جمـاعته.. وهـو ابداع لم يقف فيـه عند حـدود الوصف الخـارجي، الأقرب الى التصـويـر المـرئي بحس العـين وحدها، بل صعد الوصف الى مستوى الحـركة التي تعكس صراع الـوجدان الفني المبـدع مع العـالم المتشيىء الجامد، في سبيل صياغته مرة أخـرى بما يـوحي بتجربـة المبدع الـوجوديـة. فإذا بتفـاصيل

---

(٥٧) مروة، النزعات المادية في الفلسفة العربية الاسلامية، ص ١٢٢.

المكان كلها تتحرك كأبطال أسطورية، في ميثولوجيا خطاب الأدب الشعبي، لتكون عالمه الواقعي السحري في آنٍ معاً.

ولقد أعطى هذا الفضاء لتكوين الوجدان العربي وخطابه الشعبي المعبر - جذرين متوازيين أو شبه متوازيين:

أولهما، ولوع المبدع الشعبي بتقصي الجزئيات والتفاصيل في هذه الفسيفساء المتناثرة أمامه، فإذا بأساطيره وقصصه وأمثاله أصبحت لها مهمة العلم الذاتي في تسمية التفاصيل، تلك التسمية التي تثبت أولى المعارف عن موضوعات هذه الأسماء، وتجعل مجرد ذكر الاسم، يستدعي حضور المدلول في صورة تشمل حقيقته، كما اكتشفتها خبرة هذا المبدع. وأسماء هذه التفاصيل لم تثبت خبرة وصفية أو تجريبية فحسب، بل حاولت أن تستكمل جمّاع مظاهر الموضوع في ذاته، وفي علاقته مع تصورات الانسان العربي وابداعاته وجمالياته، وهو ما يمكن أن يفسر لنا ظاهرة اسهاب خطابه الشعبي المبكر في الحديث عن تفاصيل المكان وكائناته، فيما يتضح ذكره للفيلة وسائر الحيوانات الضخمة، ومنها الأسود التي تردد حديثه عنها، والتي كانت موجودة على نطاق واسع في أرض مدين[58]، وكذلك النحلة كرمز للخصب وعلامة للنصر، وهو ما يبين في تشبيه الأمر في الميثولوجيا البابلية بالنخلة الطيبة الرائحة، مدللة بكونها مصدر خير وبركة، أو اعتبارها شجرة الحياة المقدسة كما وردت في المخربشات، وكذلك التفاؤل بها في تفاسير رؤيتها في الاحلام[59]، أو اسهابه في الحديث عن النيران، التي عبدها، وأطلق أسماء خاصة عليها، وارتبطت بعادات له شعائرية قديمة، مثل القاء الضحايا.

وهنا تبدو هذه التسميات والتصورات محكية بصيغة استعمالها، أي من خلال الموقف العملي للعربي منها، ولذلك فإن ألفاظها تكاد تكون صورة صوتية عن صيغة وجودها الاستعمالي بالنسبة اليه.

كذلك قامت هناك معرفة شعبية أخرى، مسحت عالم التجسيمات المادية في رحاب المكان اللامتناهي، أمام عيون العربي القوية النفاذة، فتألف معجم بآلاف الألفاظ، لجميع مظاهر اللاندسكيب، ومعالمه التفصيلية الدقيقة، وأحواله في الطبيعة والأنواء، وتغيره حسب ايقاعات الليل والنهار، والحر والبرد، والفصول الأربع، فحاولت بدايتها أن تعوّض الشروح العلمية، وقدمت معرفتها ارثاً ميثولوجيا للخيال العربي المبدع.

---

(٥٨) علي، **المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام**، ج ٣، ص ١٦٠.

(٥٩) جاءت تفاسير رؤية النخلة في الاحلام لدى العرب القدامى دلالة على الفأل الطيب حيث يذكرها النابلسي بقوله: «في المنام... يعبر النخل برجل من العرب حسيب رفيع نفاع للناس. ومن ملك نخلا كثيراً فانه يتولى على رجال بقدر ذلك، وان كان تاجراً ازدادت تجارته، وان كان من أهل الاسواق نال مكاسب، والنخل اليابسة رجل منافق، وان قلع النخل وقع في ذلك المكان وباء». انظر: ابو اسماعيل بن احمد عبد الغني النابلسي، **تعطير الأنام في تفسير الأحلام**، ٢ ج (القاهرة: مكتبة صبيح، ١٩٤٠)، ج ٢، ص ٣٦٦.

هذان هما الجذران الوجديان، المكونان لنسغ الوجدان الشعبي. انهما حس بالتفاصيل مجسمة في مادتها مصورة حسب موقف المبدع منها، وحس بالمكان اللامتناهي المتطور الى شعور باللانهاية، مما أضفى على عالم العربي هالة الميثولوجيا، في خطاب الأدب الشعبي، حتى جاء الدين، فترجم هذا الشعور باللانهاية، الى كونية آلهية مطلقة.

وابان مرحلة نشوء هذا الخطاب، تسترعينا ظاهرة لافتة، حيث قسم كبير من مرحلة أشكاله، يواجه الصراع القبلي والاجتماعي الناجم عن شحّ الموارد الطبيعية في الصحراء وعلى أطرافها. ذلك أن الاختلافات البيئية كانت أدعى الى تواتر هذا الصراع منذ فجر التاريخ، بين الحضارات الزراعية في دالات الانهار، وبين البداوة ومجتمعات الرعي والصيد والاغارة وبصورة أوضح بين جنوب شبه الجزيرة الزراعي وشمالها الرعوي.

ويتركز هذا الصراع بأجلى معانيه في الأسطورة الأم، تلك الأسطورة التي تقول بأن آبني نوح: حام وسام قدّما قربانهما الى الرب بعد الطوفان، وكان حام زارعاً والآخر راعياً فتقبل الرب قربان صاحب الرعي، ولم يتقبله من الآخر، فكان أن حقد عليه، وهي تضمينة أو فكرة أسطورية تتوالى دوماً في هذا التراث، مثلما وجدت قابيل وهابيل، مروراً بملحمة غلغامش التي يدور فيها الصراع بين غلغامش الفلاح المتحضر وأنكيدو الراعي الوحشي، وكذلك الصراع بين عرب الجزيرة بقسميها الشمالي الرعوي العدناني والجنوبي الزراعي القحطاني. كما تطل برأسها على طول التاريخ القديم السابق للاسلام، وحتى بعد مجيء الاسلام، مثل صراع قبائل الأوس والخزرج من فلاحين ورعاة. بل إن هذا الصراع حول الزراعة والبداوة يبتدىء في شكل أساسي في معظم أشكال الملاحم والسير والأساطير[٦٠].

كذلك يبتدىء تأثير طوبوغرافيا المكان في خطاب الأدب الشعبي وفي نسق معتقدات الجماعة العربية عبر تحديد أماكن مقدسة بعينها، حيث تسترعينا في هذا الخطاب أخبار عن تجوالات في هذه الأماكن، وبخاصة الحرمين: مكة والطائف، أو حرم مكة وحمى الطائف، إذ يتمم الغاء الممتلكات الشخصية داخل القبيلة التي تحدد حماها التلال أو الجبال، وحيث داخل الحمى تكون الأرض والزرع والكلأ وموارد الماء مشاعاً للجميع، وتنذر النوق أو الجمال السائبة مثل ناقة صالح والرعاف. فلقد كان المفترض في الأماكن المقدسة أن تترك الأشياء والممتلكات والنذور، لاستخدامات الآلهة فقط محاطة بالشعائر التي تمنع الناس من استخدامها إلاّ بطرق معينة، أو تحريم هذا الاستخدام.

ويلفت النظر في هذا الصدد أن أسماء عدد من الأماكن في شبه الجزيرة أحيطت بهالة خاصة من التقديس، إذ ينسب اسم آدم الانسان الأول، الى أرض آدم، ومنه تواترت اشتقاقات الحاجة الى الطعام في لفظة (ادام)، والحاجة لاستمرار الحياة في لفظة (أديم) الأرض.

---

(٦٠) للمزيد من التفصيل حول اثر الاختلافات البيئية في الابداع الشعبي، انظر: شوقي عبد الحكيم، مدخل لدراسة الفلكلور والاساطير العربية (بيروت: دار ابن خلدون، ١٩٧٨)، ص ٢٣٧ - ٢٣٩.

أيضاً حفظت لنا الاشتقاقات اللغوية اتخاذ صلات القرابة والرحم وأطوار العمر من أسماء قمرية مثل: قمر، ونجم، وهلال، وعم، وجد، وكهل، وكلها كانت أسماء للالهة القمرية منذ العرب البائدة في الجزيرة العربية عند قبائلها وعشائرها، التي عرفته باسمه السومري (س) واسم (شهر).

كذلك حفل خطاب الأدب الشعبي بتقديس جهة اليمين، حيث كان تقديس الناحية أو القبلة التي تولّي الجماعة العربية وجوهها شطرها وهي تمارس أعمالاً معينة لها أهميتها ورمزيتها في حياتهم.

ولم تكن الجماعة العربية في شبه الجزيرة في عزلة عن العالم الخارجي، فقد كان لموقعها وسط العالم المتحضر، في العصور القديمة والوسطى، فضل في أبعاد هذه العزلة عنها، إذ جعل من شبه الجزيرة جسراً لتبادل التأثير والتأثر الاجتماعي والثقافي مع الشعوب المجاورة، ساعدت عليه الطرق التجارية الكبرى التي كانت تخترقها من طرفها الجنوبي الى الشمالي، مما هيأ من أسباب الاتصال المادي والمعنوي بين العرب وغيرهم من الأقوام والشعوب، وبالتالي، فإن ميثولوجيا هذه الشعوب وحكاياتها وقصص سمّارها لم تكن بعيدة المنال عن الجماعة العربية، وهو ما أورده الهمداني بقوله: «وكانوا (العرب) يدخلون البلاد للتجارات فيعرفون أخبار الناس... من سكن الحيرة وجاور الاعاجم علم أخبارهم وأيام حمير وسيرها في البلاد. وكذلك من سكن الشام خبر بأخبار الروم واليونان. ومن وقع بالبحرين وعمان فعنه أتت أخبار السند وفارس. ومن سكن اليمن علم أخبار الأمم جميعاً لأنه كان في ظل الملوك السيارة»[61].

٢ ـ البناء الاجتماعي

حيث ارتبطت أشكال خطاب الأدب الشعبي بمكونات البناء الاجتماعي للجماعة العربية ونظمها. «فلقد أقام هذا الخطاب علاقات ذهنية بينها... وعامل هذه العلاقات على أنها علاقات حقيقية قائمة في الواقع فعلاً، ونهض بانشاء (مثال ذهني) لهذه القدرة»[62]، وهو ما يوضح بروز طابع هذا البناء في الخطاب، وقدرة هذا الأخير على عكس ما هو جوهري في حركة الواقع الاجتماعي، من كونه يمثل نوعاً من اعادة انتاج البناء في كل مراحل تطوره الاجتماعي.

والأهمية الرئيسية للبناء الاجتماعي كدينامية في نشوء خطاب الادب الشعبي العربي تنبع من كون تاريخ الجماعة العربية وتطوره يتحدد منهجياً بالنظم الاجتماعية التي شهدتها هذه الجماعة، وتتأسس على معرفة هذه النظم التي كانت مقوماً لتلك الحقبة، وعلى تحليل العلاقات الاجتماعية التي سادتها، حيث كل نظام اجتماعي يبدع ما يعبر عن حقائق وجوده وطبيعة علاقاته.

وقد عرف مجتمع الجزيرة العربية منذ أقدم عصوره نمطين مختلفين من أنماط الحياة الاجتماعية: أحدهما في مجتمع البادية، وكانت وحدة الحياة فيه القبيلة المتنقلة، والآخر في مجتمع القرى والمدن،

---

(٦١) ابو محمد الهمداني، الاكليل، اختصار محمد بن نشوان الحميري، تحقيق محمد بن علي الاكوع (القاهرة: مطبعة السنة المحمدية، ١٩٦٣)، ج ٢، ص ٢٥١.

(٦٢) تليمة، مقدمة في نظرية الادب، ص ٤٣.

وكانت وحدة الحياة فيه القبيلة المستقرة التي يسرت لها الظروف الطبيعية فرصة هذا الاستقرار، وهي قسمة لاحظها العرب أنفسهم حين تحدثوا عن أهل الوبر وأهل المدر، وحين اصطلحوا على تسمية سكان البادية بالاعراب وسكان المدن بالعرب، «وأما عرب الجاهلية فكانوا طبقتين أهل مدر وأهل وبر، فأما أهل المدر فهم أهل الحضر وسكان القرى، وكانوا يحاولون المعيشة من الزرع والنخل والكرم والماشية والضرب في الأرض للتجارة وغير ذلك من ضروب الاكتساب، ولم يكن فيهم عالم مذكور ولا حكيم مشهور. وأما أهل الوبر فهم قطّان الصحاري وعمّار الفلوات، وكانوا يعيشون على ألبان الابل ولحومها، وكانوا زمان النجعة ووقت التبدي يراعون جهات ايماض البرق ومنشأ السحاب وجلجلة الرعد، فيئومون منتجعين لمنابت الكلأ مرتادين لمواقع القطر، ويخيمون هنالك ما ساعدهم الخصب وأمكنهم الرعي، ثم يقومون لطلب العشب وابتغاء المياه، فلا يزالون في حل ورحال. فكان ذلك دأبهم زمان الصيف والقيظ والربيع، فإذا جاء الشتاء وأقشرت الأرض ومدت، انكمشوا الى أرياف العراق وأطراف الشام، وركبوا الى القرب من الحواضر والدنو من القرى، فشتوا هنالك مقاسين جهد الزمان، ومصطبرين على جهد العيش، وهم خلال ذلك يتواخون بقوتهم ويتشاركون بلغتهم، مدمنين على إباء الضيم، ونصرة الجار، والذب عن الحرم»[٦٣].

وثمة عوامل بعينها ساعدت على تطور البناء الاجتماعي في شبه الجزيرة، إذ فرض الاتصال النشط مع الخارج دور الوساطة التجارية، مما دعا إلى التمايز الاقتصادي والاجتماعي بين المناطق والقبائل غير المتأثرة بالوساطة التجارية وبين نظيراتها المستفيدة، وتبدل أشكال ملكية وسائل المعيشة ووسائل الانتاج التي أحدثت تغيرات انعكاسية في البناء الاجتماعي القبلي أبرزها ما حدث في نوعية الروابط الداخلية المكونة للقبيلة، حيث لم تعد رابطة الدم والنسب هي الشرط الوحيد، بل أضيفت إليها رابطتا الولاء والتحالف.

وقد شكلت هذه التطورات القاعدة المادية لنشأة نوع من التنظيم السياسي يتناسب معها ويكون الاداة الكفيلة بحياطتها وحماية المكاسب التي نتجت عنها، من أهمها انشاء «الندوة» و«الملأ»[٦٤].

وقد دعت هذه التطورات الى الانتقال من مرحلة التبعثر القبلي الى مرحلة التوحد في اطار من التمايزات الاجتماعية، حيث انقسمت الجماعة العربية في فترة الجاهلية الأخيرة الى جماعات ثلاث تبعاً للاختلاف بينها في انتاج وسائل العيش: جماعة مستقرة تعمل في الزراعة، وأخرى غير مستقرة تطلب العيش بالرحل والرعي، وثالثة بين الاستقرار والترحل تمثل طور الانتقال من الحالة الثانية الأدنى إلى

---

(٦٣) ابو القاسم صاعد بن احمد الاندلسي، **طبقات الامم** (بيروت، ١٩٨١)، ص ٤٣.

(٦٤) نشأ نوع من التنظيم السياسي في المجتمع السبائي باليمن، حيث نظم نفسه في شكل تنظيم يرأس فيه القبيلة رئيس او شيخ من ابنائها. ويبدو من النقوش التي عثر عليها في اليمن قوة الرابطة القبلية التي كانت تربط أبناء سبأ، والعلاقة الخاصة التي تجمعهم حول معبودهم القبلي (الاله المقدس) وقد اخذت هذه التحالفات تتوسع، وتضم اضافة الى القبائل، مناطق وأراض جديدة نتيجة الانتقال من طبيعة العلاقات الانتاجية الزراعية القبلية الى علاقات انتاج زراعية اقطاعية قبلية، وهو ما يشير صرواح او نقش النصر، للمزيد من التفصيل، انظر:
A. Grahmann, *L'Institution monarchique* (Paris: Librairie d'Amérique et d'Orient, 1981), pp.178-182.

الأولى الأعلى من سابقتها، وان جمع بينها شكل العشير الطوطمي[٦٥].

فلقد كان النظام القبلي كنظام لحماية الفرد والجماعة قوياً في مجتمع شبه الجزيرة، خلا اليمن وبعض مدن الحجاز (الطائف، مكة، يثرب)، ومؤثراً فيه بدرجة عالية[٦٦]. فروابط القرابة القبلية كانت ذات طبيعة محكمة، ومتماسكة بعمق من الداخل، وسلسلة النسب تمثل الوحدة السياسية للقبائل كافة. وهي وحدة تقدم في الوقت نفسه النموذج البنائي للمجموعات السياسية الكبرى، والتي ساعدت عليها وحدة خطاب الأدب الشعبي كخلفية ثقافية مشتركة، عن طريق الجمع بين الانتماء القبلي والانتماء الى «الأمة».

وكانت القبيلة واسلافها والارض التي تعيش عليها، وما يتحكم فيها من عوامل طبيعية واجتماعية، وحدة تنحدر من الطوطم السلف الأب، سواء أكان حيواناً أم طيراً. وعلى هذا تمايزت كل قبيلة بأساطيرها، ووحدت بالتالي بين الطوطم والخالق، وهو ما يرد في أساطير وملاحم الخلق والتكوين، وفي الخوارق البهيمية في الميثولوجيا البابلية كالحوت متعدد الرؤوس، والاله ذي الرؤوس السبعة، والذي كان بمثابة الصولجان السومري منذ الألف الخامس قبل الميلاد.

ونجد أن الناقة ـ أو الجمل أو البعير ـ تعد من أقدم المعبودات العربية التي عبدت في ممالك تدمر، وكانت تعرف باسمها الانثوي ـ كما هو الحال مع ناقة البسوس ـ باسم بعل أو بعلة، أو هبل فيما بعد، وهو الاله الذي استقدمه الكاهن عمرو بن لحي الجرهمي، ونصبه في جوف الكعبة، وارتبط بشعائر ضرب القداح.

ويرى البعض أن حكايات ومأثورات الحيوان والطير الطوطمية أكثر قدماً من الأساطير، وانها ترجع الى الفترات التاريخية العربية الأولى، والتي ظل خطاب الادب الشعبي العربي يحفل بها، والتي أشار اليها الجاحظ والدميري وغيرهما.

وفي أغلب أشكال هذا الخطاب نجد الخصائص الطوطمية الواضحة القسمات، والتي تحكمت

---

(٦٥) عرف دوركايم العشير التوتمي بأنه: مجموعة من الافراد يعتبرون انفسهم مشتركين في القرانة، ولكنهم يميزون هذه القرانة بعلاقة خاصة، وهي انهم جميعا يحملون اسم توتم واحد. وهذا التوتم هو كائن حي أو غيرحي، ولكنه في الغالب حيوان او نبات تعتقد الجماعة انها منحدرة منه، وانه شعارها وبه تسمى. فاذا كان التوتم ذئباً مثلاً، فان مجتمع اعضاء العشيرة يعتقدون انهم منحدرون من الذئب، وأن دمه يجري في عروقهم، وهذا هو السبب في انهم يطلقون على انفسهم اسم (بني ذئاب) او (بني دياب). وتوحي أخبار العرب القدامى في شبه الجزيرة أنهم كانوا يؤمنون بهذه التوتمية حيث كثير من قبائلها تتسمى بأسماء الحيوان، مثل حمل بعضها لاسم الاسد (ومنها قبيلة اسد بن خزيمة من معد، واسد بن عبد العزي في قريش)، كما حمل بعضها اسم ثعلب وهو لقب عشيرة كلب، وهوازن (جمع هوزن وهو نوع من الطيور)، وعنزة (ومنها بنو عنزة بن معاذ من العدنانية)، وعصفور (ومنها بطن كان منهم ملوك بني عامر بن عوف بن مالك)، وصقر (بطن من عامر من زغبة، من بني هلال)... الخ.

(٦٦) أورد الاخباريون العرب ذكر اسماء عدد من القبائل في شبه الجزيرة كانت لها حضارة قديمة ترجع الى ما قبل الميلاد، وجاء ذكر بعضها في القرآن، منها قبائل عاد، وثمود، ومعين، وسبأ، والعمالقة، وطسم وجديس، وأميم وعبيل، وجرهم الأولى، وحضوراً. انظر: علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام، ص٣٩٤ ـ ٤٠٩.

بدورها بالبنية القرابية، من قبلية وعشائرية، ومبادلاتها في الزواج والانتساب والتسمية، وجميعها يخضع للتحكم الطوطمي[٦٧].

وقد ساعد تطور البناء الاجتماعي على تفكك النظام القبلي البدائي بخصائصه المتميزة، في نهايات القرن السادس الميلادي، وأدى الى ظهور طلائع متنوعة الأشكال لحلول تركيب اجتماعي جديد متطور، قياساً الى التركيب القبلي البدوي، بتأثير ما كان يبرز في مناطق البادية، والمناطق الزراعية، والمدن بالأخص، من تمايز وتفاوت مادي واجتماعي، وإن لم يسمح بنشوء الدولة.

ورغم سيادة الطابع البرجوازي في المناطق الحضرية، وبالذات في مكة، فقد اقترن بالقبيلة والاقطاعية والعبودية، فحلف الفضول الذي عقد بين قريش والقبائل المجاورة تظهر فيه بصمات الأحلاف القبلية، وحكومة (الملأ) المكي كانت بعيداً عن مزيج من القبيلة وأرستقراطية التجار، فإذا كانت الطبقة الحاكمة من كبار التجار، فإنها كانت تمثل في الوقت نفسه زعامات بطون قريش، وحتى طبقة كبار التجار هذه كانت في الوقت ذاته ممثلة للاقطاع باقتنائها المزارع والضياع. وقد اقتضى ذلك وجود قطاع عريض من الأرقّاء والمعدمين الذين كانوا يتحولون في الغالب الى أرقاء.

وقد درج العلماء على تقسيم لغات شعوب الجزيرة العربية القديمة إلى: شرقية، وهي الأكادية، أو كما كان يطلق عليها من قبل المسمارية أو البابلية الأشورية، وهي لغة القبائل العربية التي نزلت أرض ما بين النهرين، وتعد أقدم لغة عربية استطاعت أن تستكمل كيانها اللغوي، وقدظلت حية رغم زوال سلطان الأكاديين السياسي قروناً طويلة، الى أن نازعتها البقاء شقيقتها الآرامية، وكان ذلك حوالى القرن الرابع قبل الميلاد.

أما اللغات السامية الغربية، فتنقسم الى فرعين رئيسيين: شمالي، وهو الكنعانية، لغة القبائل العربية، وكان ذلك حوالى الألف الثالث قبل الميلاد... والآرامية التي قدر لها الانتشار. أما الفرع الثاني، فهو الفرع الجنوبي، ويشمل العربية الشمالية والعربية الجنوبية، والجعزية أو الحبشية[٦٨].

وإذا كان صعباً أن نحدد في صورة يقينية تاريخ نشوء اللغة العربية الكلاسيكية، فإنه من الصحيح القول إن الظروف التاريخية التي جعلت مكة تتمتع بمكانتها الخاصة والفاعلة في مجالات النشاط التجاري والاقتصادي والاجتماعي والديني، هي بذاتها التي جعلت من لهجة قريش قطباً جاذباً تتلاقى عنده وتتنافذ به سائر اللهجات العربية[٦٩].

---

(٦٧) عبد الحكيم، **مدخل لدراسة الفلكلور والاساطير العربية**.

(٦٨) انظر في التفسير المادي لبعض الظواهر اللغوية: جوزيف ستالين، **حول الماركسية في علم اللغة** (دمشق: دار دمشق للطباعة والنشر، [د. ت.])، ص ٢٣، وفؤاد حسنين علي، **التوراة الهيروغليفية** (القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، [د. ت.])، ص ٣ و٤.

(٦٩) مروة، **النزعات المادية في الفلسفة العربية الاسلامية**، ص ٢٥٤ و٢٥٥. وقد اخذ ابن خلدون بهذا الرأي، وحاول تعليله بقوله: «كانت لغة قريش أفصح اللغات العربية وأصرحها، لبعدها عن بلاد العجم من جميع جهاتها» واستدل على ذلك بأن: «سائر العرب على نسبة بعدهم من قريش كان الاحتجاج بلغتهم في الصحة والفساد عند أهل الصناعة العربية»، انظر: ابن خلدون، **المقدمة**، الفصل ٣٢، القسم ٦.

ولا بـد أن هذا التـلاقي قد أمكن أن ينتهي ـ خـلال القرن السـادس الميلادي ـ الى نـوع من الانصهـار والتوحـد في لهجة مشـتركة متميـزة من سائـر اللهجات، بكـونها لغة التعبـير الفني، ولغـة التعامل المشترك بين مختلف القبائل أثناء المواسم التجارية والدينية والأدبية.

ولم يكن للانصهار والتـوحد عـلى هذا النحـو أن ينفيا تعـدد اللهجات. فقـد كانت كـل قبيلة تحتفظ بلهجتها الخاصة في التخاطب اليومي والعادي، مع مشاركتها، فهماً وتعبيراً في اللهجة الموحدة خلال التعامل الأشمل(٧٠).

ولأن غالبية النشاط التجاري اعتمد على تجـارة العبور، حيث قـامت البرجـوازية بممارسة دور الوساطة أساساً، كانت لهذا برجوازية كسيحة ركن أعضاؤها الى الدعة والخمول والعمل الموسمي في رحلتي الشتاء والصيف.

ولأن البرجوازية تكتسب مقومات نموها من خلال صراعها مع الاقطاع، ولعدم فعالية المسـألة الزراعية في المجتمـع الحجازي، بحيث لم تـظهر طبقـة اقطاعيـة لها كيـانها المستقل يمكن القـول بأن الأساس الاقتصادي الاجتماعي المكي كان مركباً من أنماط متباينة وان سادها النمط البرجوازي.

في خضم هذه التمايزات، وعبر بروز التكون القـومي الجديـد المعتمد لبنـاء ثقافي واحـد كانت تتولد دوماً جدلية حيوية تأخذ تشكلات صراع القبيلة مع تكامل أو تنامي تكـامل الـوجدان الجمعي الشعبي، عـبر عمليات التـآخذ التـاريخي والاجتماعي في سيـاق الـزمـان العـربي، مـا بـين ظـواهـر الاستقطابات، والمـركبات التي تكـونها أحداث المجتمـع في شبه الجـزيرة، والتغـيرات الجذريـة التي تحدث في هرمه وبنياته المادية والثقافية.

ولم يرسم خطاب الأدب الشعبي العربي وقتذاك هـذه التمايـزات من دون مبالاة، بـل بتعاطف عميق، وادانـة لما ترتّب عليها من ظلم اجتـماعي. وقد جـرى تجسيد هـذا الظلم بـاعتبـاره خـرقـاً لمبدأ التعاون القبلي المتبادل، وتحويلا لاستثمار الريـع العام الى استثمار خاص، ومصـادر للأخـلاقية المشاعية.

٣ ـ اللغة العربية

وبالرغـم من أن اللغة تعد أقل النتاجات الاجتماعيـة تأثـراً بما يـطرأ على الجماعة من تغيـيرات باعتبارها أداة الاستمرار الاجتماعي التي تظل محتفظة بقواعدها ومفرداتها عـبر مراحـل تاريخيـة طويلة وحافلة بالتغيرات الاجتماعية، فإن اللغة العربية مثلت أكثر مـظاهر الحيـاة الجاهليـة تطوراً في مجتمـع

---

(٧٠) لعل ابن هشام كان يشير الى هذه التعددية اللغوية ضمن الوحدة في قوله انه: «كانت العرب ينشد بعضهم شعر بعض، وكل يتكلم على مقتضى سجيته التي فطر عليها. ومن هنا كثرت الروايات في الابيات»، أنظر: جلال الدين عبد الرحمن بن ابي بكر السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعهـا، ط ٢، ٢ ج (القاهـرة: دار احياء الكتب العـربية، [د.ت.])، ج ١، ص ٢٦١.

الجزيرة وأهم أدوات العربي في علاقته بعالمه الطبيعي والاجتماعي ومحاولاته التحكم في جزئيات هذا العالم وظواهره ومعرفتها، وهو ما قد يسمح لنا باستنتاج عمق ارتباطها بخطاب الأدب الشعبي، والذي قامت ازاءه بدور الحارس لما تختزنه من سياق.

ويلاحظ هنا أن الباحثين لم يتفقوا حول هذه اللهجة (الموحدة)، بل تباينت آراؤهم ازاءها، حيث ذهب نولدكه (T.Noldeke) الى أنها لهجة مركبة من لهجات القبائل التي كانت منتشرة في الحجاز ونجد والفرات وهي لهجات رأى وجوه الاختلاف بينها قليلة، مما ساعد على توحدها. ورأى نالينو (C.Nallino) أنها تولدت من احدى اللهجات النجدية، وتم تهذيبها أيام حكم كندة في منتصف القرن الخامس. واعتبرها كل من هارتمان (M.Hartmann) وفولرز (A. Vollers) لهجة اعراب نجد واليمامة. أما بروكلمان (K. Brockelmann) فتصورها لغة فنية قائمة فوق اللهجات التي تنافذت عبرها وأنها ـ من ثم ـ قد استوعبت كل خصائص الأصل اللغوي السامي، وإن لم تحتفظ في جميع نواحيها بأقدم الصيغ والقوالب[٧١].

وقد وقف بلاشير (R.Blachère) طويلاً أمام هذه المسألة، منتهياً الى أنها لغة وسط، لها خصائص اللهجات في قلب الجزيرة وشرقها، وهي لهجات قبائل قيس وتميم وأسد وهذيل وبعض كنانة وطيىء وقريش[٧٢]. على أي حال، يمكن القول إن وحدة أصول وتقارب هذه اللهجات كان ادعى الى نشوء اللغة العربية الكلاسيكية، وهو ما يشير اليه المسعودي، حيث أكد أن أمة واحدة سكنت العراق والشام والفرات والجزيرة العربية، وأن الشعوب الأشورية والبابلية والآرامية والعربية هي فروع أمة (الكلدانية)، وأن لسانها كان واحداً، وأن اللغات التي تفرعت عنها هي أقرب الى لهجات لغة واحدة، وأن العربية من أقربها الى الأصل وإن ظلت بعض الخصائص اللغوية القديمة باقية الى حد ما، تطل برأسها في اللهجات الدارجة[٧٣]، وهو عين ما ذكره نولدكه بقوله: «انه لا يتسرب أدنى شك في القرابة اللغوية الشديدة بين عرب الجنوب والوسط والشمال... كما أنه إذا وجدت ظواهر نحوية مهمة في الواقع، اتفق فيها الشمال مع الجنوب، أو بالعكس، فإن معنى ذلك أن اللغة واحدة، وإذا كان هناك اختلاف فهو في اللهجات»[٧٤].

في هذه المرحلة التي شهدت تبلور الوعي القومي للجماعة العربية، تيسرت الفرصة للغة خطاب الأدب الشعبي أن تمتلك مقومات تواصلها بلا عوائق، وهو ما يوضحه نشوء الأمثال الشعبية

---

(٧١) عبد الحكيم، مدخل لدراسة الفلكلور والأساطير العربية، ص ٤٣.

(٧٢) أفرد بلاشير الفصل الثالث من مؤلفه كاملاً لدراسة هذه المسألة، وهو بعنوان «اتخاذ الكلام العربي كلغة أدبية»، أنظر: Blachère, *Histoire de la littérature arabe: Des Origines*, pp. 70-79.

(٧٣) ابو الحسن علي بن الحسين المسعودي، التنبيه والاشراف، بتصحيح الصاوي (القاهرة، ١٩٣٨)، ص ٤٧.

(٧٤) نولدكه، اللغات السامية، ترجمة رمضان عبد التواب (القاهرة: دار النهضة العربية، [د.ت.])، ص ٢٩ و٩٢. انظر أيضاً:

H.A. McClure, ed., *The Arabian Peninsula and Pre-Historic Populations* (Florida: Field Research Projects, 1971), pp. 51-74.

بشكل جلي، حيث هذه الأمثال هي الأكثر استصفاء للغة في صياغتها واحرازيتها ومقوماتها، من كونها عربية في مفرداتها وتراكيبها، ولأنها صدرت عن مبدعين شعبيين يملكون سليقة اللغة العربية، وفنية اللغة عموماً. والواقع أن الابداع الشعبي العربي بمجمله يتبدى عربياً مهما كانت الأصول الثقافية التي ينتمي اليها. هو عربي، لا من حيث لغته المجردة، بل لأن بناءه اللغوي هو في الوقت ذاته بناء فكري واجتماعي معاً، وهو أيضاً بناء فيلولوجي واثنولوجي وسيكولوجي.

وتدريجاً استطاعت هذه اللغة ـ بألفاظها وتراكيبها وأساليبها ـ أن تتطور مع مقتضيات الابداع الشعبي، وان تستجيب لقضاياه، وتجول معه في آفاقه. وعلى سبيل المثال، فإنه إزاء موجات الغزو ومحاولات الطمس المتتالية، عمدت الجماهير الشعبية الى الملحمة الشعرية المطولة داحس والغبراء فسحبتها من الأصل المثقف أو الفصيح، واختارت منها بطلها الملحمي عنترة بن شداد العبسي، لتضفي عليه كثيراً من تطلعاتها وطموحاتها، وتطلق على الملحمة الشعبية الجديدة اسم هذا البطل، لتعرف بعد ذلك باسم سيرة عنترة.

كذلك دخلت قصة يوم البسوس المطولة الى عالم الأدب الشعبي، مخلفة وراءها أصلها المثقف أو الفصيح، بعد أن منعت روايتها في الاسلام، واهملت لدى العلماء والمختصين فكان حرص الشعب هو الذي قاده بعدئذ الى أن يعمد الى موروثاته فطورها وأطلق عليها اسم سيرة الزير سالم متخذاً من بطلها الملحمي المهلهل بن ربيعة منطلقاً لبناء متكامل من هذا العمل، الذي غادر أصله المثقف متطوراً في عمل شعبي.

ولو كانت الجماهير الشعبية على عهدها بالفصيح كما نطق به العصر الجاهلي، وقبل ظهور اللحن والهجنة، لجعلت هذه الملاحم تتطور أيضاً وفق المتغيرات المعاصرة لها، فليست اللهجة العامية هي السبب في هذا التطور، بل ان اللغة مظهر فقط. لذلك اتخذت هذه الملاحم لغة الجماعة أو القوم التي حلت بينهم، وهو ما يؤكده اليوم وجود نسخ منها مصرية وأخرى شامية، أو تونسية... الخ.

٤ ـ الدين الاسلامي

وثمة سمة ملحوظة في خطاب الأدب الشعبي العربي وخصوصاً في مرحلة نشوئه وهي ارتباطه بالمستوى التاريخي لتطور الوعي الديني عند الجماعة العربية، ودعمه وتفسيره لمعتقداتها.

ففي البدء، لم يكن وعي هذه الجماعة في مستوى من التطور يرتفع به الى درجة الاستيعاب التجريدي للمسائل الكونية، أي لتصور المعاني والأفكار تصوراً مجرداً من علاقاتها المادية بالواقع المحسوس، وهو ما تفسره مظاهر السمة الحسية في أشكال الميثولوجيا العربية كاستمرار تاريخي لظاهرة قديمة، والذي يتضح في فهم الجماعة العربية لعلاقات الكواكب مع بعضها، وعلاقاتها بحياة الناس، وفي عبادة الظواهر الطبيعية نفسها، حيث اتخذت عبادات القبائل من عاد، وثمود، وطسم، وجديس، وعملاق وجرهم.. الشكل الديني المعروف بعبادة الكواكب، والتي تتألف من ثالوث

سماوي هو القمر والشمس والزهرة. ويؤلف هذا الثالوث الالهي عائلة صغيرة يلعب فيها القمر غالباً دور الأب، والشمس دور الأم، والزهرة دور الابن أحياناً والابنة أحياناً أخرى على ما تقول بعض الروايات[٧٥].

ورويداً بدأت تبرز خلال الفترة المقارنة لظهور الاسلام ظاهرة واعدة بأنها ستتخطى سابقتها، تمثلت حينذاك في ملامح جديدة للوعي العربي الجاهلي كانت تنمو بوتيرة تثير الانتباه. ملامح تطور يعتمل في داخل البنية السائدة لهذا الوعي. وكان الملمح الأبرز بين تلك الملامح الجديدة هو التطلع الى رؤية للمعالم تنطلق من الحسية إلى أفق محدود من التجريدية، وإن جاء هذا التطلع بأشكال ميثولوجية متداخلة - بالطبع - مع الأشكال الميثولوجية المتجذرة. لقد ظهر هذا الملمح - تحديداً - في تصور فريق من أهل الجاهلية معنى (الله) تصوراً يتخطى تجسيداته الحسية الوثنية الى مناف تجريدي، يتمثل فيه معنى (الألوهية) كفكرة توحيدية قائمة وراء المحسوس، تمثلت في ظهور الحنفية في الشمال، وديانة الاله «ذو سموي» اله السموات في الجنوب[٧٦]، والتي وضعت الأصنام والأوثان في موقع جديد من وعي الجاهليين، وهو الموقع الذي عبرت عنه، في تلك الفترة الأخيرة من الجاهلية، قصص ذات ملمح ميثولوجي ظهرت حينذاك عن ابراهيم ودينه الحنيفي التوحيدي المتعارض أساساً مع الوثنية المتعددة الآلهة (الأصنام والأوثان) بقدر تعدد الوحدات القبلية التي كانت تشكل مجتمع الجاهلية.

ويرجع هذا الشكل الخاص لتطور الوعي الجاهلي المتمثل في تطور الميثولوجيا الدينية - وإن كان جزئياً ونسبياً - الى عوامل عدة، منها انتشار مبادىء العقيدة اليهودية والمسيحية في مراكز التجمعات السكانية الاقتصادية من شمال غرب الجزيرة خلال القرن السادس الميلادي وانتشارها بعد ذلك في مراكز الجنوب[٧٧]. ومع ظهور الاسلام، حمل رؤية غيبية ومعيشية تمثلت في نظرة

---

(٧٥) ابراهيم عبد الرحمن محمد، الشعر الجاهلي: **قضاياه الفنية والموضوعية**، ص ٣٧ - ٦٦.

(٧٦) ي. أ. بليايف، **العرب والاسلام والخلافة العربية**، ترجمة انيس فريحة، راجعه وقدم له محمود زايد (بيروت: الدار المتحدة للنشر، ١٩٧٣)، ص ١٣ وما بعدها. والملاحظ ان الاخبار بين العرب والمفسرين الاسلاميين يسمون جماعة (الحنفاء) بأسمائهم ومنهم: قس بن ساعدة الأيادي، وزيد بن عمرو بن نفيل، وأمية بن ابي الصلت وارباب بن رئاب، وسويد بن عامر المصطلق، وأسعد ابو كرب الحميري، ووكيع بن سليمة بن زهير الأيادي وغيرهم. ويظهر ان استعمال هذه التسمية جاء بالدرجة الأولى كمصطلح قومي، رداً على هجوم البيزنطيين والساسانيين، مما دفع القبائل العربية ان تجتمع حول مكة فتبلور وعي جماعي لها، تجسد في الحج نحو عرفة، حيث يطوفون ويعتمرون بالبيت اسبوعاً ويمسحون الحجر الأسود، ويسعون بين الصفا والمروة. للمزيد من التفصيل، أنظر: ابو جعفر محمد البغدادي ابن حبيب، **المحبّر**، تحقيق ايلزة شتيتر (بيروت: المكتب التجاري، ١٩٧٥)، ص ٣١١ - ٣١٥.

(٧٧) لم تكن المسيحية غريبة عن العرب، ولم يكونوا يعرفونها عن طريق الشام والمكابيين والسريان فيها فقط، بل كانت هناك مسيحية مونوفيزية في اليمن، ومسيحية في قبائل عربية بدوية بالبحرين واليمامة، ومسيحية حضرية ومهنية بمكة والطائف وهجر. أنظر:

Noel James Coulson, *A History of Islamic Law*, Islamic Surveys, 2 (Edinburg: University Press, 1964), pp. 16-31.

شمولية للفكر والعمل للوجود والانسان، وللدنيا والآخرة، ومثلت كـذلك نفيـاً للجاهليـة وتأسيسـاً لحياة وثقافة جديدتين.

وقـد حرّم الاسـلام خطاب الأدب الشعبي العـربي، ومنع تـداوله، ودفعـه باعتبـاره «اساطـير الأولـين»[٧٨] واتهم رواته ومـروجيه أحيـاناً بـالوثنيـة، لأنه دعـا الى التوحيـد (Monotheisme) وليس التفريد (Henotheisme)، فأبيدت وحرمت في بداية ظهوره كل معطيات العصور الوثنية السابقة.

فعلى مستويي التشريـع والفكـر، مثّل الخـطاب القـرآني مـا يمكن ان نـطلق عليـه «العـائق الابداعي» للأدب الشعبي، وان بدا المستوى التشريعي فيه أقل تأثيراً في ابداعية هذا الادب، حيث كان موقفه من العبودية، والمرأة والملكية متوازيـاً الى حد مـا مع مـواضعات المجتمـع العربي في شبـه الجزيرة، حين أوكل مسألة تحرير العبيد للارادة الطيبة للاسياد[٧٩]، وأفرد الذكورة بالسيطرة، وهو مـا ينعكس في قضايا الميراث والشهادة والقوامة والضرب، واعترف بالثروة ومجدها، وان حاول ان يخفف من الثروة الفاحشة، فاستن نظاماً دقيقاً للتكافل الاجتماعي ممثلاً في نظامي الصدقة والزكاة.

وعلى المستوى الفكـري، استنكر الخـطاب القرآني ميثـولوجيـا الجماعـة العربيـة في جاهليتهـا، واستخدم النص كأداة للوعظ وللاعجاز، وهـو لم يكن في ذلك يبتـدع فنـاً مستحـدثـاً، بله كـان يقدم نماذج قصصية منافسة لما لدى هذه الجماعة. وأحاط اللغة العربية بهالة من القدسية والحرمـات، حين وضع خطاً فاصلاً بين الزمن الاسطوري العربي المرتبط بالكلام، والزمن الـديني اللاحق وهـو مرتبط باللغة، وكذلك بين أسلوبية خطاب الادب الشعبي العربي القائم على معيار اللغة بـالفعل، وبـلاغة الخطاب القرآني ذات المعايير التقويمية والتفضيلية القائمة على معيـار اللغة بـالقوة. والحق أن أشكـال

---

(٧٨) استعمال الخطاب القرآني لفظة «الأساطير» فيما يمت للقدماء من احاديث، وذلك في قوله: ﴿. . . قد سمعنـا لو نشاء لقلنا مثل هذا ان هذا إلاّ أساطير الأولين﴾، القرآن الكريم، «سورة الانفال،» الآية ٣١. وقـد أورد بلاشـير ما يفيد هذا المعنى حين اعتبر هذه اللفظة «أخبار ملأى بالتحجات الوثيقة»، انظر:

Blachère, *Histoire de la littérature arabe: Des Origines*, p. 105.

(٧٩) لم يصمت الاسلام على ظـاهرة العبـودية، بـل حاول معـالجتها. وفي هـذا الصدد حث الأسيـاد على تحـرير عبيدهم قدر الامكان، وحاول ان يكثر من المناسبات التي يجب فيها عـلى المسلم ابراء ذمتـه أمام الله بعـد ذنب ارتكبه، وذلك بعتق رقبة احد العبيد الذين يملكهم، ومثل ذلك في المظاهرة ﴿والذين يظاهرون من نسـائهم ثم يعودون لمـا قالـوا فتحرير رقبة من قبل أن يتماسا. . .﴾ القرآن الكريم، «سورة المجادلة،» الآية ٣. ومثل ذلك أيضاً في مسألة القتل خطأ ﴿ومـا كـان لمؤمن أن يقتـل مؤمنـاً إلاّ خـطأ ومن قتـل مؤمنـاً خـطأ فتحـريـر رقبـة مؤمنـة وديـة مسلمـة الى أهله إلاّ أن يصدقوا. . .﴾ القـرآن الكريم، «سورة النساء،» الآية ٩٢. ونلاحظ هنا هذا النظام التفاضلي بين العبيد، حيث العبد المؤمن أولى بالتحرير من غير المؤمن أحياناً. ولكن الاسلام لم يكتف بهذه الاجراءات لفائدة العبيد بل زاد فشرع الصدقة لفائدتهم ﴿انما الصدقات للفقراء والمساكين والعاملين عليها والمؤلفـة قلوبهم وفي الرقـاب. . .﴾ القرآن الكـريم، «سورة التوبة،» الآية ٦٠. ولم يسع الاسلام الى تحطيم العبودية ولا الى الغـائها جـذرياً ﴿. . . نحن قسمنـا بينهم معيشتهم في الحياة الدنيا ورفعنا بعضهم فوق بعض درجات ليتخذ بعضهم بعضاً سخريا. . .﴾ القرآن الكريم، «سورة الزخـرف،» الآية ٣٢. وحتى في نظام القصاص، فإن ﴿. . . الحر بالحـر والعبد بـالعبد والأنثى بـالأنثى. . .﴾، القرآن الكـريم، «سورة البقرة،» الآية ١٧٨.

خطاب الادب الشعبي لم تكف عن التعايش في نطاق المجتمع العربي الاسلامي الجديد، بل ظلت في بنية المعتقدات الدينية الجديدة التي جاء بها الاسلام، إما كعناصر مستترة لاواعية، وإما كتيارات تتنازع البقاء مع المعقول الديني العياني، وهو ما عنى وجود طرازين ثقافيين: شعبي وديني، لم يكفا عن التداخل وتبادل الشرطية او ما ذهب اليه احمد كمال زكي بقوله: «حقيقة دأب كتاب الله على افراغ شحنة الانفعالات بالطقوس الجاهلية وملء النفس بأحكام التوحيد وشعائره الجديدة الا أنه يكشف عن تحول أساطير الاولين - من حيث دلالتها على معتقدات المشركين - الى مادة دينية في ضوء تغير حضاري مطلوب»(٨٠).

خاتمـــة

لم تطرح ديناميات نشوء خطاب الادب الشعبي العربي لذاتها، وانما لامتلاكها القدرة على رفض هذا الخطاب بمزيد من الفهم والاستبصار، وتلك حقيقة لا يثلب من شمولها استثناء فيما تصل اليه اليد من نماذج موروثة وناقصة لهذا الخطاب.

والواقع فإن عدداً من المشكلات التي لا يزال من الواجب طرحها، وعدداً من النصوص التي ما برحت غير منشورة او مدروسة، لا بد من ان يتوافر حتى يضحى في الامكان الحديث عن هذه الديناميات، استنهاضاً لهذا الخطاب من التشتت، أو من الوجود في فراغ، بإبقائه خارج سياق المشاركة الفاعلة.

وثم هنا سؤال: ما هي يا ترى نوعية القراءة التي يمكن ان تساعدنا على تحديد هذه الديناميات، وتعيين الروابط المعقدة بين خطاب الادب الشعبي ومضامين تمفْصله مع حركة التاريخ والمجتمع عند الجماعة العربية الاولى؟

ذلك ان هذه القراءة لا بد ان تأخذ على عاتقها - في الاساس - التاريخ والعلم والايديولوجيا، من كونها تأخذ - في التاريخ - بنيتها ازاء وقائع مادية تحتية وفوقية، وأن يكون لها اساس علمي، بصفتها لغة لها منطقها الخاص في سيرورتها وتحولها، فيما تبطنها الايديولوجيا كقراءة موازية للغة العلمية.

ويتميز الوضع الحالي لدراسات نشوء خطاب الادب الشعبي، بوجود خمس قراءات تعكس تصورات خمسة يمكن دراستها على النحو التالي:

هناك - ابتداء - قراءة مقحمة، تحاول ان ترسخ مفاهيم ومعايير وطرائق لا تمت بصلة عضوية الى هذا الخطاب، اذ هي غالباً ما تستعير منهجها ومسائلها من خارجه، بعقد صلة بين اشكال من هذا الخطاب (نسق القص) وبين الرواية بمفهومها المعاصر، وهو ما نلمسه في اعمال الكاتب. المصري فاروق خورشيد والتي تقوم على انتقاء عناصر بعينها من هذا الخطاب، بعد عزلها، وحذف تماسكها الداخلي وتكاملها البنائي وتفتيته من دون الاخذ في الاعتبار حساسياتها الفكرية والجمالية

(٨٠) زكي، الأساطير: دراسة حضارية مقارنة، ص ٢٦١.

الخصوصية، وعدم وعي الفرق بين ابداعية اكتناز الوجدان الشعبي للجماعة وفنية التعبير عن الحس القومي بواسطة فرد، كأن لا خيار لهذا الخطاب، راهناً، سوى الوقوع في الرواية، وهو ما يعني اخراجه من محيطه. وهذه القراءة - في الواقع - قراءة خارجية، لا تحاور الخطاب، بقدر ما تسطحه، حين تتعامل مع نسقه كشكل جنيني للرواية الحديثة.

وهناك كذلك القراءة الاستشراقية، التي ترى هذا الخطاب - بدرجات متفاوتة من الانحياز - ضمن اطار الغرب المرجعي، من دون الرجوع الى خصوصياته العربية، وما يصحبها من واقع تاريخي متمايز، فتستند الى «فرضية» التعايش بين العرب واليهود أبناء العمومة وأصحاب التراث السامي القديم.

وخطورة مثل هذه القراءة تنبع من كونها رؤية «انسنوية» قد تبدو لدى البعض خروجاً من مواضعات شوفينية ضيقة من دون أن تضع في اعتبارها ان خطاب الادب الشعبي عموماً، في الوقت الذي يبتعد فيه عن الابعاد الاثنولوجية في الزمان والمكان والجماعة، وعن اشكالياته الخصوصية عبر هذه الابعاد، يتنازل عن مضامينه وجمالياته.

ويكاد شوقي عبد الحكيم - عبر اعماله المتكاثرة - يمثل هذه القراءة خير تمثيل، وهو ما يتضح على سبيل المثال في قوله: «وطبعاً كان لهذه القبائل الكفانية، أو الفينيقية اسطورتها الأم التي ترسم وتحدد أرض ميعادهم في الشام، مثل ارض ميعاد يعرب (أرض اليمن) . . . . واسطورة أرض ميعاد قبيلة ابراهيم في أرض فلسطين، أرض اللبن والعسل»[81].

أو قوله: «كذلك كان من المفيد عمل المامة للتراث الاسطوري والفولكلوري لبؤرة العالم القديم في سوريا، ولبنان، وفلسطين، والاردن، وكذا، المامة للتراث العربي السامي، ودور اليهود في تدوين هذا التراث. . . ومدى تجانسه، ولنقل توحده مع تراث عرب الجزيرة»[82] واشكالية هذه القراءة المدجنة انها تحاول تأسيس الاستمرارية بواسطة ما هو خارج عنها وتكوين مفهومات ناتجة عن ابستمولوجيا غربية، لها منطقها الخاص، وتاريخيتها المميزة، وبطانتها الايديولوجية المحددة، ومن ثم تكرس التقليد (Traditionalisation) والمعرفة الغربية (Occidentalisation)، وهو ما يمكن ان يحول دون امكانية تفتح قراءة موضوعية لخطاب الأدب الشعبي العربي.

وثمة - في دراسات محمود ذهني - قراءة اسكولاستيكية، تعجلت وضع خانات ومقولات وتصنيفات مطلقة، ووقعت في وهم العلمية، وهو ما يتضح في حديثه عن ابداع سيرة عنترة بقوله: «ونكاد نجزم بأن المؤلف هنا كان يحس احساساً عفوياً بأحدث نظريتين في علم الوراثة الحديث، الأولى: نظرية الصفات السائدة والصفات المتخيلة، ودور الجينات والكروموسمات في عملية الوراثة. . . والثانية: نظرية النسبة العددية للتهجين وما تعرف عالمياً باسم (نظرية مندل)»[83] ذلك ان مواجهة الابداع العربي القديم بنظريات علمية حديثة قد

---

(81) عبد الحكيم، مدخل لدراسة الفلكلور والأساطير العربية، ص ٣٩.

(82) المصدر نفسه، ص ٦.

(83) محمود ذهني، الأدب الشعبي العربي: مفهومه ومضمونه، مطبوعات جامعة القاهرة بالخرطوم، ١٥ (القاهرة: دار الإتحاد العربي للطباعة، ١٩٧٢)، ص ١١٣ - ١١٤.

يؤدي الى نوع من اللاتاريخية والاناكرونيزم (Anachronism)، حيث مهما كانت امكانات تنافذهما، فإن ذلك لا يمكن ان يكون لائقاً في كثير من الأصول. واضافة الى وهم العلمية، وقعت هذه القراءة في لجوء ملتبس الى معان مطلقة كالمشاعر والاحاسيس، والآمال والاحلام، خارج الصلات الاجتماعية الواقعية لخطاب الادب الشعبي العربي، مما ادى بها الى ردم تشكلاته والتعامل معه ككتابة خارج التاريخ وخارج العلاقات الاجتماعية وصيرورتها.

وهناك قراءة رابعة تمثلها دراسة على درجة لا تنكر من الاثارة وخصوبة المادة الاولية قدمها خليل احمد خليل حول مضمون الاسطورة في الفكر العربي، واتبع فيها المنهج الجدلي كمحاولة لاستكناه الاستناد البنائي (التاريخي والاجتماعي) الذي تطورت الاسطورة من خلاله.

ويرى الكاتب ان: «الاسطورة والفلسفة والسحر والدين، كانت تتداخل جميعها لتشكل نمطاً من التفكر أو الذهنية، غالباً ما أطلق عليها اسم الذهنية الالتباسية، في مقابل الذهنية العلمية»[٨٤].

ومنذ البداية، لا يغفل الكاتب ان يضع في اعتباره الديناميات الاجتماعية الاقتصادية لتلك المعتقدات وممارستها، حيث يشير ـ على سبيل المثال ـ الى أن ظهور العلاقات التجارية يمثل الفكرة الاساسية لأسطورية التمثيلات السحرية والفلسفية والدينية[٨٥]، أو اعتباره الف ليلة وليلة نوعاً من اعادة انتاج صورة العصور الوسطى الاسلامية بكل ما فيها من ظلم اجتماعي، وحوادث تعسفية، ومفاسد، وقمع، وترف، وتهتك وطغيان.

أما القراءة الخامسة، فتنطلق من التعامل المرن مع المنهج البنائي التوليدي كما أورده لوسيان غولدمان (L. Goldmann) في محاولة لكشف بعض من أطر هذا المنهج الصالحة لتطبيقها على خطاب الادب الشعبي العربي[٨٦].

ويرى هذا المنهج أن أي خطاب بمثابة رؤية للعالم (Vision du monde) منطلقاً من افتراضين أساسيين أولهما: أن «كل سلوك انساني، هو محاولة لاعطاء جواب دال لوضعية خاصة، ويميل بهذا الى خلق توازن بين الذات والعالم الخارجي»[٨٧] والثاني: أن وراء كل أنا نحن متكلم، وهو ما يعني معالجة خطاب الادب الشعبي كنتاج اجتماعي بقدر ما هو ابداع فردي، والتأكد من أن المبدع ليس معنياً وحده، بل ان العمل الابداعي هو تعبير الوعي الجماعي الذي يشارك فيه هذا المبدع بشدة أكبر من مشاركة المجموع بعيداً عن كاريزماتية المبدع وملكاته المتفوقة، أو عبر مفاهيم «الهبة اللدنية» و«الموهبة» و«العبقرية». ذلك ان الطابع الجماعي للابداع آت من أن بنى علم المبدع متجانسة مع البنى الذهنية لبعض الجماعات الاجتماعية أو هي على علاقة واضحة معها.

---

(٨٤) خليل، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، ص ١٧.

(٨٥) المصدر نفسه، ص ٤٤.

(٨٦) أحمد سعود، «حول سوسيولوجية الثقافة الشعبية: مداخلة منهجية،» أقلام (الدار البيضاء)، (آذار/مارس).

(٨٧) L. Goldmann, *Pour une sociologie du roman* (Paris: Gallimard, 1974), p. 338.

عبر هذه القراءات، يمكن هنا أن نبلور معطيات التحليل السوسيو ـ تاريخي لـديناميـات نشوء خطاب الادب الشعبي العربي، كما ورد في هذه الدراسة، على النحو التالي:

أ ـ أن دراسة هذا الخطاب في شكل نظري ناقصة، ما لم تتم استعادة المظهـر التطبيقي للواقـع الاجتماعي الذي يحيط به، أو بمعنى آخر، ما لم يدرس في شكل من اشكاله المجسدة، وداخل مجتمع محدد تاريخياً، يتحقق فيه مادياً وعيانياً، حيث تبـدو ماديتـه في نصوصـه المنتجة داخـل ظرف تـاريخي ومرحلة معينة من تطور المجتمع العربي.

ب ـ ان كثيـراً من شروط المنهـج البنـائي كـما أوردهـا كلود ليفي شـتراوس (C. Lévi-Strauss) يمكن ان تعوق التقدم في سبيل كشف ديناميات نشوء هذا الخطاب، من كونها تترجم العمل المطلوب فهمه الى ما وراء اللغة، أي أقل عـلاقة مـع الحقائق الحيـة لتجربـة الابداع الشعبي من عـلاقتها في تشكيلة تعبيرها، وهو ما يصمها باللاتاريخية (AHistoric).

ذلـك ان شتراوس يؤمن بـأن تفسـير الاسـاطير يمكن أن يكـون تفسيـراً زمنيـاً، أي انـه يمكن تفسـيرها من حيث الـزمن الحاضر وغـير التطوري، ومن ثم، فـإن الاسباب التي دفعت الى نشـوئها يجب البحث عنها في نطاقها. والتفسير بهذه الكيفية يكون متضمناً في اظهار اسلوب عمل الاساطير، وفي الكشف عن مبادىء العمل الاساسية لها، بدلا من ارجاعها الى سياقها التاريخي[٨٨].

ج ـ إن الاجتماعي والادبي لا ينفكان، ولكنهما لا يتماثلان، ولهذا لا بـد من احتراز الخلط بـين التاريخ العام لنشوء المجتمع العربي وبين التاريخ الخاص لابداعه الشعبي. كما انه ينبغي التحفظ في تسجيل ان التاريخ الاجتماعي يجيز لنا بكل بساطة ان نعتبر الابداعي هو النتاج المباشر لتـاريخية هـذا المجتمع، وبذلك نعفي انفسنا من البحث عن الخصوصية التاريخية لهذا الابداع. كما انه في المقابل، لا يجـوز الذهـاب الى الغاء الاجتـماعي وتاريخـه، مستعيضـين عنهـما بتعليق هـذا الابـداع في فضـاء لاتاريخي.

ومع ذلك، ما أن نحس وجاهة هذه المعطيات، حتى ينبثق أمامنا في الآن نفسه مانع كبير حال دون ان تحقق هذه الدراسة اهدافها على الوجه المـرغوب، نملك هنـا شجاعـة ايراده وهـو أن محاولـة القاء الضوء على ديناميات نشوء خـطاب الادب الشعبي العربي لا يشكـل سوى مهمـة مفيدة لكنهـا ثانوية لتحليل هذا الخطاب. ذلك أنه بمقدار ما اتجهت هـذه الدراسـة حصراً نحـو البحث عن هذه

---

(٨٨) هذا المفهوم عن السببية الذي قدمه ستروس عن الأسطورة، وبدأ بنشره منذ عـام ١٩٣٦، له وضـع خاص ومحدد، ويدين بالكثير لعلم الصوتيات والبيان. فعلى سبيل المثال، فإن الغرض الذي تحويه الأسطورة هـو الذي يشكـل منطقها الداخلي، وهذا هو ما يحدد بنية العلاقات بين العبارات التي تبقى دون تغيير عبر الصور المتعددة للأسطورة فالبنية هي المعنى، وتطور معنى الكلمات يتم تجاهله بعض الشيء. وهذا هو السبب في الانتقادات التي وجهت اليه، بـأن تحليله لـلأسطورة هـو تحليل لاسوسيولـوجي، حيث بالـغ في الاهتمام بـالبناء، وتغـاضى عن الأصول والـوظائف الاجتـماعية لـلأسطورة، بـل والأكثر أهميـة، أنه يكـاد يغفل العـلاقات التي تفـرق بين الابـداع والبناء الاجتماعي عبر التكـوينـات المختلفة. للمزيد من التفصيل انظر: C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale* (Paris: Plon, 1961), vol.1, p. 218.

الديناميات، فإنها تركت وحدة الابـداع تتفلت منها، وهـذا يعني طابعـه الادبي بصورة خصـوصية لا سيما مع امتلاك الباحث لقدر من الذائقة الابداعية ازاء ثراء وغنى هذا الابداع الشعبي العربي.

وفي محاولة دراسة كهذه ـ تعتـبر اولية ـ قـد تتفاوت مسـتـويات النجـاح، لكن يثبت المهم: همّ الانطلاق من تجلي البنية العربية ببعديها التاريخي والاجتماعي في نشوء الخطاب الشعبي، وهمّ صياغة فاتحة تسعى ان تكون مدخلاً لقراءة علمية تطال مسائله الجوهرية واسئلته الصعبة.

الفصل الحادي عشر
الوعي العربي ونموذج البطل

نبيلة ابراهيم (*)

- ١ -

لا نبالغ إذا قلنا ان التراث الشعبي كله يحتشد في ذهن الباحث عندما يشرع في كتابة موضوع يدور حول نموذج البطل ووعي الجماعة، ذلك أن نموذج البطل يعد في النهاية بلورة لقيم الجماعة ورصيدها الحضاري، كما يعد تجسيداً لموقفها من التاريخ أي من الماضي والحاضر والمستقبل.

وإذا كان يرسخ في ضمير الشعوب جميعاً كما تثبت في تراثها الأدبي وربما التشكيلي نماذج بطولية بعينها، فإنه يترتب على هذا، ان بحثنا في نموذج البطل في تراثنا العربي ينقسم بالضرورة الى شقين، شق عالمي وشق محلي.

أما الشق العالمي، فنحاول أن نستكشف من خلاله النسيج الذي يصنع منه نموذج البطل عموماً، وأما الشق المحلي فنحاول أن نحدد فيه خصوصية البطل العربي من خلال أربعة محاور: الديني والتاريخي والحضاري واللغوي.

وعلى الرغم من أن هذه المحاور لا غنى عنها في بحث نموذج البطل عند أي شعب من الشعوب، فإننا نقصر البحث فيها على الجانب العربي، حيث أننا نهدف أولاً الى ابراز خصوصية نموذج البطل في التراث العربي.

فمم ينسج نموذج البطل في التراث الجماعي عموماً؟

أولاً: ان أوضح لحمة في نسيج البطل تمثيله للقيم الجماعية. على أننا نقف لنتساءل: وما القيم

(*) استاذ الأدب الشعبي - كلية الآداب - جامعة القاهرة.

الجماعية؟ بل وما القيمة في حد ذاتها؟ وعلى أي أساس يكون هناك تعارض أو اتفاق بين القيم الجماعية والرغبات الفردية؟

لنبدأ بتعريف القيمة، ولنبدأ بالمعنى المعجمي للكلمة. وهنا نجد أن مصطلح القيمة في اللغة العربية، وفي غيرها من اللغات المعروفة لدينا، يتحدد بالشيء القيّم أو الثمين. فهي في الانكليزية (value) وفي الفرنسية (valeur) وفي الالمانية (wert) والشيء القيم أو الثمين يرتبط دائماً بجودته، وربما ندرته، كما أنه يرتبط بعدم الاسراف في استعماله. ولهذه الأسباب كلها، فإن الشيء القيم يكون أقرب الى المثال الذي يطمح اليه الانسان. على أنه إذا كانت القيم تقترب من الأشياء القيمة بمشاركتها اياها في هذه الصفات، فإنها تعود وتبتعد عنها لارتباطها بالمعنويات لا بالحسيات.

وهنا تتمثل صعوبة تحديد معنى القيمة أو بالأحرى مفهومها. ولا بد لنا لنصل الى هذا التحديد من أن نبدأ من البداية لنرى كيف تتكون القيمة؟

ترتبط القيمة بالفعل، كما يرتبط الفعل بالرغبة، وهذه بدورها ترتبط بالدوافع. ومعنى هذا أن الفعل لا يتم إلّا بدوافع تتولد عنها الرغبة في تحقيقه. وهنا يرتبط الفعل بعامل آخر هو عامل الحرية، إذ ان الفعل الذي يرغب الانسان في تحقيقه لا يتم إلّا بإرادة الانسان المحضة.

على أننا لا نستطيع، عند هذا الحد، أن نرى للفعل قيمة ما لم ندخل، مع كل هذه العوامل الباعثة عليه، عاملاً آخر مهماً، وهو السبب الذي يبرر الفعل. وليس السبب هو الدافع، حيث أن الدافع ذاتي، في حين أن السبب عقلاني وموضوعي، أي أنه يقع خارج الشخص.

وهنا نعود مرة أخرى الى قضية الحرية، ولكننا نعود إليها في هذه المرة لا لنراها بمعناها المطلق، بل بمعناها المحدد بالاقتناع بالأسباب التي ترجح فعلاً على آخر بصرف النظر عن الرغبة الذاتية، فقد يحدث أن تكون الأسباب مقنعة للشخص، ولكنها قد تكون في الوقت نفسه ضد رغباته.

ولكن، الى أي حد يمكن أن تستجيب الرغبة الشخصية للأسباب العقلية الموجهة لفعل بعينه؟ وبتعبير آخر، الى أي حد تكون الأسباب العقلية موجهة لرغبات الانسان؟ هنا يتحتم علينا مرة أخرى أن نفرق بين الأسباب التي تنبع من الشخص ذاته ويجدها مبررة لفعله، وتلك التي تحمل قيمتها بعيداً عن الفرد، ففي الحالة الثانية يكون للفعل المبني على أسباب عقلية، قيمة في حد ذاته. ومن هذه الأفعال الأخيرة تتولد القيم، حيث أن هذه الأفعال تحتكم الى العقل أولاً، ولهذا، فإنها تتسم بالدوام لا بالآنية. ويترتب على هذا أن الأشخاص العقلانيين القادرين على أن يجعلوا دوافعهم ورغباتهم غير مؤقتة، بل ممتدة بحيث تشغل حيز حياتهم، يصلون في النهاية الى تحديد الأفعال ذات القيم الثابتة. إذ أنهم يبنون أفعالهم على اعتبارات خارجية، وليس وفقاً لرغبات شخصية، وعندما يكون الفعل على هذا النحو مبنياً على أساس من الأسباب العقلية، فإنه لا يكون وليد الرغبة الشخصية، بل أن الرغبة الشخصية هي التي تتولد عنه، لأنها تتولد من اكتشاف قيمته.

ومن حصيلة السلوك الذي يختار من الأفعال التي تدعمها الأسباب، تتكون مجموعة القيم التي ترتبط بحقائق الحياة، لا بتصورات الأفراد ومعتقداتهم. ولهذا، فإن من أهم لوازم القيم ارتباطها

بالمستقبل أكثر من ارتباطها بالحاضر. وهذا الكلام ينطبق على القيم الجمالية بقدر ما ينطبق على القيم الأخلاقية. فالقيم الجمالية تقع كذلك خارج الانسان. وتظل على هذا النحو الى أن يكتشفها الانسان ويحسها ويتعلق بها. وعندئذ تتحول الى حس داخلي. ولكنها تظل، على الرغم من ذلك، محتفظة بوجودها الخارجي.

ويرتبط بهذا المفهوم الايجابي للقيمة، ان القيمة ضد الشر، لأن الشر ما يراه الانسان غير معقول، ومن ثم فهو يتنافى مع خطة الحياة التي تنظم لها القيم، فالقيمة قيمة من حيث أنها تجعل الانسان كائناً واعياً وفعالاً، وأن يكون مدفوعاً الى التجارب وأداة للتجارب في الوقت نفسه. وعندما يكون الانسان كائناً حياً وله وظيفة فعالة في الحياة يسعى الى الغاء الشر الذي يتمثل في فقدانه الحرية وسلبه الفرص التي تؤكد ذاتيته.

ونعود الى بداية الحديث عن القيمة لنؤكد أنها في ارتباطها بجذرها اللغوي، تعد جوهراً ثميناً ينحو بالانسان الى المثالية التي تتجسد في النهاية في نموذج البطل. وعندما يرسخ هذا النموذج في ضمير الجماعة ويظل حياً معها، يصبح الصيغة المثالية التي يتعامل الفرد من خلالها مع نفسه ومع الجماعة ومع الأشياء والأحداث. ولأن هذه الصيغة المثالية افتراض معياري في مقابل الافتراض الوجودي، فإن رسوخها يرجع الى أساسها المعرفي المبني على معايير القيم الموروثة[1].

ثانياً: من هذا المفهوم للقيم التي تعد البناء الاساسي لتكوين البطل، ننتقل الى عنصر أساسي آخر في نسيجه وهو الرمزية.

فإذا كانت القيم لا تتكوّن إلاّ من خلال الاطار المعرفي لجوهر الثقافة الموروثة، وإذا كان الانسان لا يتعامل مع حصيلة ثقافته الموروثة، إلاّ من خلال تشكيلات رمزية، لغوية كانت أم غير لغوية، فإننا نضيف الى ما سبق من كلام عن القيم، بأن القيم تصبح في النهاية شيفرة من الرموز التي ترتكز على أساس معرفي ويفهمها الجميع. وهذه الشيفرة، تمثل كما ذكرت، نماذج معيارية للسلوك وذلك في مقابل المعتقدات والعادات التي تمثل نماذج وجودية للسلوك. والفرق بين النموذجين المعياري والوجودي، هو الفرق بين الواقع والمثال.

وعندما يعيش الانسان حالة من التوتر بين داخله وخارجه ويسعى للوصول الى موقف يصالح بينهما دفعاً لعجلة الحياة من ناحية وتأكيداً للذات من ناحية أخرى، عندئذ تقفز في ذاكرته القيم الفعالة التي تحتوي على نماذج للبدائل السلوكية، وعندئذ يعمق المغزى للقيمة ويصبح أكثر تعميماً.

وإذا كانت النماذج الجاهزة الموصلة للقيم متنوعة، فإن أهمها وأكثرها وضوحاً هو نموذج البطل الذي يصنعه الشعب على نحو معقد ومكثف. وهو معقد ومكثف لأنه يمثل الانسان في صورته الكلية لا الجزئية. فالإنسان في الصيغة التي هو عليها في الحياة ليس سوى جزء من الصورة الكلية

---

(1) E.J. Bond, *Reason and Value* (Cambridge, Mass.: Cambridge University Press, 1983), p. 84.

للانسان. بل انه في صيغته الجزئية يعد تشويشاً للصورة الكلية. أما الانسان بالمعنى الكلي فلا يوجد إلّا في جسم المجتمع كله. ومن هذه البنية الكلية تعلم الانسان الفرد الكلام والعمل والقيم والثقافة الموروثة، ولهذا، فإن جوهره لا يتكشف إلّا من خلال الانسان الكلي أي الجماعة. والبطل هو التشكيل النموذجي الذي يجمع في تكوينه الفرد والمجتمع بل والكون. ومهما تنوعت صورة البطل واختلفت تفاصيل رحلته، فهو مدفوع الى تغيير المصير الانساني على المستويين الفردي والجماعي. ولهذا كان البطل الجمعي رمزاً كبيراً، كما أن الانسان يتعامل معه بوصفه رمزاً للوجود الذي يكون هو فيه المبدع والمخرب، والعبد والسيد والجزئي والكلي[٢].

ثالثاً: والبطل بهذا المفهوم لا يعد تجسيداً ثابتاً، كما أن الجماعة لا تتمثله على نحو جامد، بل ان البطل فيه من المرونة ما يقبل التغيير والتشكيل الجديدين وما يقبل دلالات جديدة تتفق مع طموحات العصور المختلفة. ولهذا، فإن النماذج البطولية تبدو وكأن بعضها يتولد من بعض بل قد يختلط بعضها ببعض بحيث تبدو وكأنها تكوين فكري وبنائي واحد.

ويمكننا أن نؤيد هذا القول من خلال نص حديث كنا نود أن نرجئه الى حين أن نتحدث عن الامتداد التاريخي للبطل الشعبي العربي، ولكننا نجد النص مناسباً في هذا المقام الذي نتحدث فيه عن قابلية النموذج البطولي أن يتوحد في غيره. والنص نستمده من قصة الشاطر حسن للشاعر فؤاد حداد. وقد نجح الكاتب في محاكاة القصة الشعبية التي تدور حول شخصية الشاطر حسن التي لها رصيد وافر وقديم في القصص الشعبي العربي المروي وفي الالتزام بتتابع أحداثها، مع تسخير اللغة في التعبير عن رؤيته الفردية. على أن ما يهمنا في هذا المقام كيف وحد الشاعر بين بطولة الشاعر حسن وبطولات عربية أخرى. فقد كان للشاطر حسن مهرة سوداء يزين جبينها هلال أبيض. وهو الهلال نفسه الذي انطبع على جبين الشاطر حسن بعد أن انتصر على اعداء والد محبوبته ست الحسن، وسرعان ما يستدعي هذا الهلال البطل أبا زيد الهلالي، فيتوحد عندئذ البطلان. الشاطر حسن وأبو زيد الهلالي. يقول الشاعر:

موالي أخضر وقلبي دقته خضرا
ومهرتي من سواد الليل وأنا فارس
هلالها زي الهلالي في تونس الخضرا

على أن هناك قرينة أخرى يمكن أن توحد بين الشاطر حسن وبطل آخر هو عنترة والقرينة في هذه الحالة هي سواد المهرة يقول الشاعر:

«شاطر حسن يا أشطر الشطار، تسمح لي أنا الشاعر أقف وقفة، وأجيب ورقة وأمول حبتين، أقول يا ليل يا عين ويا ولدي، وأنا بدافع يابا عن بلدي، وأنا بجمالك يا بطل مخطوف، قلبي عليك بيطوف، عيني ترقبك، لساني يحن ويقول فيك: على مهرته السودا سواد الليل، شاطر حسن أسود سواد العين، عنتر وعنتر، عنترين»[٣].

---

(٢) المصدر نفسه، ص ١٠٤.

(٣) فؤاد حداد، الشاطر حسن، ص ٣٧.

فالبطل الشعبي لا يخضع للزمن الحسابي، بل هو شعلة الحاضر في أي زمن كان. وهو حاضر دائماً ليحدث للفرد توازنه مع نفسه ومع مجتمعه.

رابعاً: البطل الشعبي نسيج من الوجدان الجمعي. إن كل مجتمع يعتمد في بقائه على حضور مجموعة من النظم الوجدانية التي تربط بين أفراده، برباط وثيق. ولا سبيل للتعبير عن هذا الوجدان الجمعي إلّا من خلال المشاركة الجماعية في تشكيلات جمالية تحرر الفرد من الضغوط النفسية ودواعي القلق من ناحية، وتجعله يستشرف الاحساس بالجمال فيقع أسير كليته وأسير انسجامه من ناحية أخرى. وعلى الرغم من أن الدافع الأساسي وراء خلق التشكيلات الجمالية هو الاحساس الباطني بانهزام الفرد أمام القوى القاهرة، فإنه لا يلبث أن يستعيد ثقته في الحياة، بل انه يحس أنه غنمها من خلال المشاركة الجماعية في تعبير جمالي واحد. والبطل في القص الشعبي يجسد النشاط الوجداني للجماعة، ذلك النشاط الذي يهدف الى تحرير الفرد من قيده الداخلي بقدر ما يهدف الى دمجه في مغزى الوجود الكلي.

وسواء أكان البطل تاريخياً أم خيالياً، فهو في كلتا الحالتين مصنوع من الوجدان الجمعي. ولهذا فهو يمثل النموذج القديم الذي يتحرك في مستويين زمانيين في آن واحد، الزمن الماضي الذي يحكى عنه، وزمن القص في لحظة الحاضر، أي أنه نموذج يستوعب الماضي بقدر ما يستوعب الحاضر. ولهذا فربما كان أهم حدث يتحرك حوله الوجدان الجمعي في حياة البطل، تلك اللحظة التي يقف فيها البطل على عتبة بين الماضي والمستقبل . أما الحاضر فلا يتمثل عندئذ إلّا في لحظة قلق سرعان ما تنجلي باشراقة التوقع في أي شكل من الأشكال. وعندئذ يندفع البطل في حركته متجاوزاً لحظة الاحساس بالتهديد قبل أن يقع في أسرها. وبهذا يكون البطل مجسداً للمصير الانساني الذي تلاحقه صنوف شتى من وسائل التهديد. ولكن الانسان، على الرغم من شعوره بضعفه أمام هذه الوسائل المهددة لكيانه، إلّا أنه يشعر في الوقت نفسه بقدرة فائقة تأبى له الاستسلام لهذا المصير، وتدفعه لتحقيق المعجزات الشبيهة بالمعجزات التي يحققها البطل.

- ٢ -

هذه هي العناصر الأساسية العامة التي ينسج منها النموذج البطولي عموماً. فما هي خصوصيات البطل العربي؟ ونحن نعني بطبيعة الحال البطل أو الأبطال الذين رسخوا في ضمير الشعب العربي وتحركوا معه في تاريخه وفي تشكيلاته الفنية من القديم إلى الحديث. ولكي تتضح تلك الخصوصية لا بد أن تتحدد في الاطر التاريخية والدينية والحضارية واللغوية لكل شعب. ولنبدأ بالاطار التاريخي والديني في المفهوم العربي.

البطل والتاريخ والدين

تغير مفهوم التاريخ بالنسبة للانسان العربي بعد أن أصبح الاسلام ديناً في الجزيرة العربية. وعندئذ لم يعد التاريخ مجرد احداث مفرغة من المعنى، كما كان الحال في العصر الجاهلي، بل أصبح

التاريخ مرتبطاً كل الارتباط بهـذا الحدث الكبير، إذ كان مـوجهاً بـه واليه. وقـد أورد السيوطي في مزهره أسطورة عربية جاهلية طريفـة تؤكد هـذا المعنى وملخص هذه الأسـطورة أن قبيلة مراد كـانت تعبد نسراً. فكـان النسر يأتيهـا في كل عـام فيقرع زعـماء القبيلة بين فتيـاتهم. فأيتهن وقعت عليهـا القرعة، قدمت للنسر لينهشها ويأكلها. ثم يؤتى له بخمر فيشرب وينتشي، وعندئذ يخـبرهـم النسر بما سيحدث في عامهم المقبل ويطير.

وحدث أن جاءهم النسر كعادته. فـأقرعـوا بين فتيـاتهم، فوقعت القـرعة عـلى ابنة زعيم من زعماء القبيلة وكانت عزيزة لديه، فحزن الرجل، فجاءه رجال القبيلة وقالوا له: ماذا لو فدينا ابنتـك بابنة الهمدانية، وكانت هذه الفتاة ابنة رجـل من مراد تـزوج امرأة من بني همـدان، ثم توفي الـرجل وتيتمت الابنة، واستقرت مع أمها في قبيلة مراد. فراق هذا الرأي الزعيم المرادي واتفق الجميع على ذلك، وعندئذ توجهوا الى المرأة الهمدانية وأخبروها بما استقرت عليه القبيلة من تقديم ابنتهـا ضحية للنسر، فبكت المرأة وبكت الابنة.

وتصادف أن جاء أخو المرأة الهمدانية في زيارة لها، فوجد اخته وابنتها باكيتين فسـألهما عن سبب بكـائهما فلم تجيبـا بشيء. ولكن الابنة دخلت خبـاء مجاوراً وأخـذت تقول شعـراً تشكي فيه حـالها، فسمعها خالها وعرف حقيقة الأمر. وعندئذ قال لاخته: اذا جاؤوك فادفعي اليهم ابنتك وانتظري ما أفعل. فلما جاؤوها في المعياد المحـدد، دفعت اليهم الابنة، فـدفعوهـا بدورهـم الى النسر الـذي كان منتظراً وليمته في خبائه. فلما رآها النسر حجل نحوها، ولكن سهم الخال الذي كان مختبئاً في الخبـاء كـان اسرع منه. واستقـر السهم في صدر النسر وأرداه قتيـلا. وفي الحال أخـذ ابنة اختـه وخرج من باب خلفي، ثم اخذ اخته واسرع في الهرب الى قبيلته بني همدان. وبعد فترة، فتـح بنو مـراد الخباء ليطمئنوا على النسر اذا بهم يجدونه مضرجاً في دمائه ولم يجدوا أثراً لـلابنة، فعـرفوا ان الحيلة انـطلت عليهم. وأغذوا السير وراء الهاربين ولكنهم لم يدركوهم. فكان هذا هو السبب في اشعال نار الحرب بين القبيلتين حتى جاء الاسلام فحجر بينهما[٤].

والدلالة البعيدة لهذه الاسطورة ان الانسان العربي لم يكن قبل الاسـلام مسؤولا عن تاريخـه، بل كان التاريخ يأتيه معداً من قبل، عن طريق وسيط بينه وبـين القوى الغيبيـة، وهو النسر، ولهـذا كان يتحتم عليه ان يسترضي هذا الوسيط وان يجدد له شبابه في آن واحد، بأن يقدم له الفتاة البكـر مرة في كل عام، وبذلك يضمن ان تصله النبوءة بأحداث المستقبل.

ثم قتل النسر، ومعنى قتله اختفاء الوسيط. ولم يبق امام العربي عندئذ سوى أن يحسم أحداثه بنفسه. ولكن اشعال الحرب بين القبيلتين لم يكن سوى حدث من بين مئات بل آلاف الحوادث التي تكررت من قبل من دون أن تؤدي الى شيء من التطور. ولهذا كـان هذا الحـدث شأنـه شأن غـيره، غير ذي معنى، ولهذا فقـد جاء الاسـلام وحجر بـين القبيلتين لينتهي الصراع التقليـدي بين القبـائل

---

(٤) جلال الدين عبد الرحمن السيوطي، المزهر في علوم اللغة وانواعها، ضبطه وشرحه محمد احمد جـاد المولى، علي محمد البجاوي ومحمد ابو الفضل ابراهيم (القاهرة: عيسى الحلبي، [د. ت.])، ص ١٦٤ ـ ١٦٥.

ويبدأ التاريخ بالتأريخ الاسلامي.

ولهذا فعندما طلب الخليفة ابو جعفر المنصور من محمد بن ابي اسحق الواقدي أن يؤلف لابنه المهدي كتاباً في التاريخ قال له: «اذهب فصنف له كتاباً منذ خلق الله تعالى آدم عليه السلام الى يومك هذا» فذهب ابو اسحق والف كتابه في السيرة النبوية الذي وصلنا عن طريق ابن هشام وارتبط باسمه. . ويهمنا من هذا الخبر أمران، الامر الأول، انه يمثل لأول مرة مطلباً علمياً لم يفكر فيه الخلفاء من قبل، وهو كتابة التاريخ. والأمر الثاني، أنه على الرغم من أن الخليفة أبا جعفر المنصور طلب من ابي اسحق ان يكتب كتابه بدءا من آدم حتى عصره، فإن أبا اسحق، بحسه التاريخي، رأى ان يؤرخ للسيرة النبوية، حيث ان الرسالة المحمدية تمثل نقطة الارتكاز التي فصلت بين عصرين، عصر الجاهلية وعصر الاسلام، وبتعبير آخر إن السيرة النبوية هي التي فصلت بين تاريخ قبائل وتاريخ أمة. والفرق شاسع بين التاريخين فالتاريخ الأول يغيب عنه الوعي بقيمة الحاضر وهدف المستقبل، انما هو حشد من الحروب بين القبائل التي عرفت بأيام العرب. أما التاريخ الثاني الذي يبدأ بسيرة الرسول (ص) بطبيعة الحال، فيعد بداية الوعي بالحاضر والمستقبل.

لقد كان الانسان الجاهلي يعيش الزمن الحسي المرتبط بفترة بقائه في الحياة. وهذه الفترة معروفة البداية والنهاية، فبدايتها الميلاد ونهايتها الوفاة والعدم. اما غاية الوجود وهدفه فلم يكن مقنعاً له في شيء. ولهذا فإن الشاعر الجاهلي يتساءل في قلق قائلاً:

ألا نبي لنا منا فيخبرنا ما بعد غاياتنا من رأس مجرانا

فلما جاء الاسلام تغير مفهوم الزمن من رؤية غامضة الى رؤية واضحة فالزمن ذو البعد الواحد أصبح ذا بعدين، زمن نسبي أو حسي وزمن كوني. ولا يمكن فصل النسبي الذي يرتبط بحياة الانسان في الارض عن الزمن السرمدي او الكوني الذي يرتبط بالبعث. وحيث أن الانسان هو الذي سيبعث ليحاسب، فإن علاقة زمنه الحسي بالزمن السرمدي أصبحت تهمه للغاية.

وهذا هو أول تغيير أدخله الاسلام على فكر العربي بالنسبة الى وجوده في الحياة، فهو لم يخلق الا من أجل السعي وراء حياة أفضل، ولا يتحقق هذا الا من خلال اعماله عقله في اختيار العمل الصالح ونبذ العمل الطالح. وبهذا يكون الانسان مسؤولا عن النتائج بقدر ما يكون مسؤولا عن المقدمات كما أنه يحاسب على فعله بقدر ما هو عامل على البناء أو التخريب. ذلك ان الحياة بوصفها نظاماً كلياً يجمع بين الديني والدنيوي لا تستقيم الا اذا رجحت كفة الخير على الشر. فإذا حدث عكس هذا واستشرى الشر بين قوم بحيث لا يكون هناك امل في العودة، ابادهم اللّه وأحل محلهم قوماً آخرين كما حدث لعاد وثمود وغيرهم من الأمم.

وهكذا يرتبط أول الحياة بآخرها. وهكذا يرتبط فعل الانسان في الأرض بمعيار ثابت من القيمة، وهكذا يرتبط الانسان باللّه، وكل هذه المفاهيم جعلت الانسان العربي يعيد تقويمه لموقفه في الحياة. فبدلاً من المفهوم القديم «انصر اخاك ظالماً أو مظلوماً»، أصبح الدين الجديد يحثه على أن ينصره مظلوماً ولا ينصره ظالماً. وقد ترتب على هذا أن اصبح هناك نظام شامل للمجتمع بأسره.

وهذا النظام يخضع لمعيار الحق والخير الجماعي. وحاضر هذا النظام يعد حصيلة الماضي، كما أنه يرسم شكل المستقبل. ومعنى هذا أن الحياة سلسلة متصلة الحلقات بين الماضي والحاضر والمستقبل وهذا هو جوهر التاريخ.

وفي قلب هذا التاريخ الاسلامي يقف المثال الأعلى للبشر وهو الرسول (ص)، كما يقف صحابته، الأبطال الأوائل الى جانبه. وكان الحيد عن النظام الذي رسموه لحياتهم يتم في حذر بالغ في بداية الأمر.

يحكى أن عمر بن الخطاب لقي معاوية، عند قدومه الى الشام، في ابهة الملك وزيه من العديد والعدّة فاستنكر ذلك وقال له: «اكسروية يا معاوية! فقال: يا امير المؤمنين، انا في ثغر تجاه العدو وبنا الى مباهاتهم بزينة الحرب والجهاد حاجة. فسكت ولم يخطئه لما احتج عليه بمقصد من مقاصد الحق والدين»(٥).

نعم لم يستطع أن يقول عمر بن الخطاب شيئاً لأن معاوية احتج عليه كما يقول ابن خلدون، بمقصد من مقاصد الحق والدين. ولكن ما فعله معاوية، على الرغم من ذلك، كان بداية التحول الحضاري الذي اتسع نطاقه في ما بعد. ولكن الشيء الذي يمثل عامل توازن قوي، ثبوت المثال في شخص الرسول (ص) وفي صحابته، وثبوت الهدف من الحياة وهو الحق والدين.

- ٣ -

وكانت الذاكرة العربية قد اختزنت نماذج من البطولات القديمة اضافة الى نماذج من الأفعال التي لم تكن تتذكر الا لكونها بالقياس الى القيم الجديدة، تمثل أفعالاً نموذجية في خيرها أو في شرها. وبدأ الحاضر يستدعي الماضي على نحو ما يقتطع الحلم مشاهد من الماضي ليؤكد بها الحاضر وينبىء بها في المستقبل، وعندئذ بدأت عملية المقارنة بين الماضي والحاضر تبرز للعربي المسلم وجوه التماثل والاختلاف بين الأشياء، فما حدث بالأمس يمكن أن يحدث اليوم على نحو آخر في مكان آخر. فإذا كانت ذاكرته مستوعبة لنماذج بطولية قديمة لاحتوائها على قيم انسانية تصلح في كل زمان ومكان، دفعته عملية المقارنة لاستدعاء هذه النماذج، أما على سبيل التذكير بأن ماضي الانسان لا ينفصل عن حاضره، او على سبيل تأكيد قيمة من القيم الانسانية بمعناها الأنطولوجي، حيث انها حدثت بالأمس ومن الممكن ان تحدث اليوم وبعد اليوم. ولم يكن بوسع العربي أن يصعد من النماذج الاسلامية البطولية المرتبطة ببداية الاسلام أكثر من النموذجية التي صعدت اليها، هذا فضلاً عن ان قربه منها كان يجعله يستشعر بجلالتها في حين كان ينتفي عنه هذا الحرج بالنسبة للنماذج البطولية القديمة، فضلاً عن ان الماضي البعيد، لأنه مضى وولى ولن يعود، يظل له سحره في ذاكرة الانسان على الدوام.

---

(٥) ابو زيد عبد الرحمن بن محمد ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون (القاهرة: المكتبة التجارية، [د. ت.])، ص ٢٠٣.

وهنا يمكننا ان نضيف عنصراً آخر توطدت به العلاقة بين العربي المسلم ونموذجه القديم، وهو المشاركة الوجدانية الكفيلة بأن تحول ذلك الشعاع الناتج من ادراك التماثل الى اضاءة مبهرة، فما فعله البطل بالأمس يسير على طريق الحق الذي ينشده اليوم. واذا ما شعر بظلم أو بتهديد في اي شكل من الأشكال، امكن الامتداد بأفعال البطل القديم ليحرر نفسه على الاقل من الاحساس القاتم بهذا التهديد. وهكذا تقوى عملية المشاركة الوجدانية التي تقع بين فكر الماضي والحاضر، وتظل ممتدة الى ما لا نهاية طالما انها في كل مرة تفتح المجال لمزيد من الكشف عن وجوه التماثل والاختلاف بين القديم والجديد، وطالما كان البطل القديم له حضوره التام بقيمه وافعاله.

وبهذا انتظمت سير الابطال القدامى في مجريات الحوادث الاسلامية سيرة وراء الاخرى ودون مراعاة لتسلسل الأزمنة التاريخية التي عاشوا فيها. فقد تستدعي الاحداث الاكثر حداثة سيرة سيف بن ذي يزن وهو أقدم تاريخياً من عنترة على ان سيرة عنترة من ناحية اخرى، امتدت بها الاحداث في زمن متأخر لتغطي الحروب الصليبية، في حين توقفت سيرة الاميرة ذات الهمة بأبطالها الذين عاشوا في العصر العباسي عند حد الحروب العربية الرومية.

وأهم مظهر يلفت النظر في بطولة هؤلاء الأبطال وغيرهم هو فائض البطولة عندهم. وعلى الرغم من أن فائض البطولة خاصية مرتبطة بالبطل الشعبي عموماً، فإن ما يهمنا بالنسبة الى البطل العربي كيفية توظيف هذا الفائض في خدمة التاريخ والدين والمجتمع.

ان فائض البطولة لدى البطل العربي ملك له، وفي وسعه أن يوجهه نحو الخير أو نحو الشر. أي أن فائض البطولة يمكن أن يكون عامل بناء بقدر ما يكون معول هدم، وكل من البناء والهدم موجه نحو البطل وجماعته. أي أن البطل حر في توظيف بطولته نحو الخير أو نحو الشر. ولعل هذا هو السبب في اصرار بعض السير الشعبية مثل سيرة عنترة وذات الهمة وغيرها على تحرير البطل من العبودية من قبل أن يقوم بأعماله البطولية للخير الجماعي على الوجه الأكمل، ذلك أن البطولة مرتبطة بالحرية وهنا يتمثل كذلك الفرق بين بطولة عنترة وذات الهمة، على سبيل المثال لا الحصر، وبطولة أبطال السيرة الهلالية. فالبطولات الأولى كانت موجهة نحو سيادة الامة الاسلامية بما تتضمن هذه السيادة من نظام اجتماعي ونظام ديني، أما عند بني هلال فقد وظف فائض البطولة عندهم ليكون معول هدم للطرفين المتحاربين. وبذلك كانت نهاية السيرة هو المثل الشعبي المستخلص منها:
«وكأنك يابو زيد ما غزيت».

على أن توظيف البطولة في الشر كان من ناحية أخرى تأكيداً لامكانية توظيفها في الخير، ذلك أن الشر الدنيوي، وفقاً للمفهوم الاسلامي ليس مقدراً من قبل، بل ان الشر موجود لكي يتصارع معه الانسان في حرية مطلقة، فإما أن ينتصر على الشر أو ينتصر الشر عليه.

ولهذا، فإنه ليس في الامكان أن نجد في البطولات الشعبية العربية بطولة شبيهة ببطولة أوديب الذي سحق من قبل أن تولد مأساته لأن الشر المحتم قدر له من قبل. ولهذا لم يستطع بفائض بطولته أن يبعد الشر أو يتخلص منه أو حتى يكفر عنه. انما كانت بطولة أوديب ومأساته في الوقت

نفسه، أنه شعر بأنه مكبل في اللحظة التي شعر فيها بأنه حر. ولم تكن صراعاته في سبيل فك القيد عنه سوى طريق أدى به الى الاستسلام لقدر أقوى منه.

ولم يكن الشر في سيرة بني هلال من قبيل هذا الشر المقدر من قبل، بل كان أبطال السيرة جميعاً مسؤولين عن تضخيم الشر الى أن جعلوا منه مارداً ابتلعهم عن آخرهم. حقاً ان الحرية تعد من لوازم البطولة في التراث الشعبي العربي. بل ان بعض السير بالغت في الارتفاع المفاجىء في درجة الحرية في لحظة من الزمن، بحيث جعلت هذه اللحظة وكأنها اشراقة الوجود بأسره التي انطلق منها البطل محطماً كل القيود وكل نوازع الشر والاخفاق. لقد أحجم عنترة عن الاشتراك في القتال الذي دار بين قبيلته عبس وقبيلة طيىء. فناداه أبوه: كر يا عنترة! فقال قولته: «العبد لا يعرف الكر، بل يعرف الحلاب والصر». وفي لحظة اشراقة من الزمن، رد الأب قائلا: «كر وأنت حر». وعندئذ كانت الدهشة التي تحولت الى يقين ثم الى بطولات فائقة. وفي لحظة من اشراقة الزمن كذلك، برئت ذات الهمة من الدنس الذي ألصق بها، اثر التشكك، في أن ابنها عبد الوهاب الاسود اللون، ولد من زوجها الحارث. وما أن نطق الكاهن ببراءتها حتى انتزعت ذات الهمة حريتها قسراً ممن يريد ان يستعبدها. بل أنها عدت المكان الذي اتهمت فيه بالدنس، مصدراً للدنس والاثم، فتركته الى حيث لا ينشغل الانسان الا بتأكيد ذاته وتأكيد وجوده.

فهل يمكننا ان نقول بمفهوم ديني آخر إن البطل، إلى جانب تأكيده مفهوم البطولة بارتباطها بقضية الحرية، كان في الوقت نفسه يكفر ببطولته عن دنس لحق بمجتمعه، فما من سيرة من السير العربية التي تحكي عن بطولة بطل، الا وهي تلحّ على الكشف عن مساوىء لحقت بالمجتمع، وكان على البطل أن يناضل في جبهتين في آن واحد: الجبهة الداخلية حيث تسود بعض مظاهر الفساد، والجبهة الخارجية حيث يقف عدو قديم كافر مهدداً البلاد، وعندئذ يكون البطل هو المناضل الذي يعد بالعودة الى حصن النظام الديني والنظام الاجتماعي. وكأنه يرتبط بذلك بعقد بينه وبين الله من ناحية، وبينه وبين المجتمع من ناحية أخرى. وبذلك تكون أعماله البطولية بمثابة التكفير عن ذنوب قومه أو بمثابة الثمن الذي ينبغي ان يدفع غالباً مقابل العودة الى السلام على المستويين، الديني والدنيوي.

أما عندما حاول أوديب أن يتخلص ببطولته من الاثم، لم يستطع. ولم يكن أمامه سوى ان يختار أحد الصعبين: اما أن يصارع ببطولته، طواحين الهواء حيث لا جدوى من النضال، واما أن يستسلم لحكم قدر له ان الدنس ملتصق به مهما قام باعمال بطولية. ورضخ أوديب لثاني الاختيارين، واستسلم وهو يرى كيف يسقط الديني على رأي الدنيوي، وكيف تتهاوى الحرية امام القيد، وكانت الدهشة ثم كان الفزع ثم كانت المأساة.

وعلى العكس من هذا تماماً كان فائض البطولة لدى البطل العربي صرخة بتفوق الانسان وقدرته على تغيير مصيره ومصير قومه، حيث لا شر ولا قهر.

وعندما عجز البطل العربي الممثل في أبي زيد الهلالي أو في الزير سالم، عن التحرر من قيد نظامه القبلي القديم، أي من أسر الماضي، وحتى بعد ان نزع الى التحضر المرموز له بخروجه من

مكانه القديم، عندئذ كان الفشل محققاً على المستويين الفردي والجماعي، لا لأن الشر مقدر لهما من قبل بل لأن البطل لم يستطع بإرادته الانسانية ان يتخلص منه.

ان البطل العربي تاريخي بالمفهوم الديني الجديد. والتاريخ وفقاً لهذا المفهوم بدأ مع آدم التاريخي لا مع آدم المخلوق. فآدم المخلوق يمثل عصر البراءة قبل ان يبدأ التاريخ. أما آدم التاريخي فيبدأ بهبوطه الى الارض وتمييزه بين الخير والشر﴿فتلقى آدم من ربه كلمات فتاب عليه...﴾[٦]. ثم كان سعيّه في الارض هو ونسله من بعده بهدف الارتقاء بالانسان والحياة معاً. ثم يكون الجزاء في النهاية على قدر العمل.

على ان صورة البطل العربي لن تكتمل الا من خلال تحليل نموذجه مرة أخرى في الاطار الحضاري واللغوي.

- ٤ -

البطل العربي في الاطار الحضاري واللغوي

كان العربي بعد الاسلام يشق طريقه الى المعرفة للوصول الى حقائق الأشياء. كان يريد أن يسمي الأشياء بمسمياتها، أن يتحرك من خلال اللغة الى حيث تجتمع الأشياء والكلمات في جوهرها الطبيعي الذي يهيء لها أن تكون حقيقة أو بالأحرى جزءاً من الحقيقة. ولكن ما أن تبرز اللغة الشيء، حتى تترك المسمى معلقاً حتى لا يصبح مقيداً بمعرفة محددة لا تسمح بمزيد من المعارف. والطريقة الوحيدة التي يبقى من خلالها المسمى معلقاً، أن يرتبط بالبلاغة، أي يرتبط بالتشبيه والتمثيل والتجسيد. فإذا كان المسمى هو البطولة، لا بد اذن ان تجسد البطولة وان تتشبه بالمثال وعندئذ تتعقد عملية التمثيل وتتنوع في تشكيلات جديدة على الدوام. فالبطولة هي عنترة، على سبيل المثال. ولا بد أن يقرن عنترة بالوحدة القياسية للبطولة لا في زمنه الجاهلي، بل في الزمن الاسلامي. وتظل اللغة تتجمع من خلال هذا المفهوم البطولي حتى يقترب المفهوم من التحديد. وعندئذ يمتص عنترة كل اللغة التي صنعته ويلوذ الفكر العربي مرة أخرى بتشكيل جديد للبطولة ينتزعه كذلك من بين حصيلته المعرفية، عندما يقفز الى ذهنه تماثل الاشياء عبر الازمنة والامكنة في مجال آخر. وهنا تتمثل اهمية اللغة بالنسبة الى التراث العربي. ان اللغة القادرة على تسمية الاشياء بمسمياتها، جزء من الكون، وهي تطوي في كليتها كلية الاشياء الممثلة لنظام الحياة، ثمّ انها مهما تراكمت من اجل تحديد المسميات فإنها تتركها في النهاية معلقة دون تحديد نهائي، تماماً كما تتمثل الأشياء في الكون دون تحديد نهائي من خلال مدركات الانسان.

على أن هذا النمو الادراكي في البحث عن حقائق الاشياء على مستوى جزئي كان يرتبط على

---

(٦) القرآن الكريم، «سورة البقرة،» الآية ٣٧.

الدوام بالموقف الديني من الحقيقة الكلية. ومعنى هذا أن المجال المفتوح في البحث عن الحقائق يعود فينغلق على كل وحدة تكشف عن نظامها في حد ذاته، اذ ان الحقيقة الكلية لا بد أن تتكشف أولاً في اطار من الأنظمة الجزئية.

وبهذا أصبح العربي المفكر يرى النظام في كل شيء على حدة، وقد دفعه هذا الى أن يصنف الأشياء بحيث يكون لكل شيء خصائصه الناطقة به. ففي مجال التاريخ، على سبيل المثال، كان يرى في كل حادثة مغزى، وهي في حد ذاتها تجربة عاشها الانسان، ولكن الاحداث والتجارب تعود فتتماثل لتكشف عن نظام الحياة ونظام الكون.

وربما فسر لنا ذلك هذا الحشد الهائل من الأحداث الصغيرة والكبيرة التي تتضمنها كتب التراث وهي ما اصطلح على تسميتها بالاخبار. وربما فسر لنا ذلك حرص الشعب العربي على أن يحكي اكثر من سيرة شعبية. فلكل سيرة بطل ولكل بطل زمان تميز بأحداثه. ثم أن لكل بطل خصائصه وملامحه الخاصة به، بحيث أصبح من الممكن أن ترتسم صورة كل بطل على حدة في ذهن كل انسان عربي مرتبط بتراثه. ومع كل هذا، فإن هؤلاء الأبطال يتحركون حركة واحدة في اتجاه واحد. حركة تبدأ من الفوضى متجهة، أو محاولة ان تتجه، الى النظام، ومن الجمود الى الحركة، ومن زمن تسلط الفرد الى عهد سيطرة الجماعة. وكما تتوحد حركة الأبطال مع تنوعها، تتوحد سيرة حياتهم. فهي تبدأ بالميلاد، ميلاد البطل في جو يشيع فيه الظلم وتشيع فيه الفوضى والاحساس بالقلق. ثم تسرع السيرة في أحداثها حتى تصل الى المرحلة التي يبرز فيها البطل بين جماعته التي تتنبأ منذ بداية الأمر بأن خلاصها سيكون على يديه. وعندئذ تلتف من حوله، ويمثلها في السيرة بطل آخر ذكي خفيف الحركة، كثير الحيلة، فيفسح بذلك الطريق للبطل الأول كي يقوم باعماله البطولية الخارقة ضد كل من يقف مناوئاً للعدل والنظام ومصالح الأمة. وكثيراً ما تنتهي أحداث السيرة بميلاد البطل الجديد الذي يولد من البطل القديم ليستمر بأفعاله البطولية فلا تعود الحياة الى وراء.

لقد اخضع الفكر العربي كل شيء للتصنيف، فصنفت العلوم تصنيفاً دقيقاً، بل صنفت أنماط الناس وكتب عن كل صنف، فظهرت الكتب في اخبار الظرفاء والأذكياء، وفي اخبار الماجنين والمغفلين والحمقى والطفيليين. وعلى هذا النحو ظهرت الكتب في الحيوان وعجائب المخلوقات، وكتب في خصائص البلدان الى غير ذلك من الكتب التي تختص بظواهر الحياة كافة.

على أن توصل الفكر العربي الى عمليات التصنيف الدقيقة لم يكن من قبيل الصدفة، بل كان نابعاً من نمو ادراكي في اكتشاف العلاقة بين الشكل الظاهري والتكوين الخفي، ثم بين التكوين الخفي والوظائف التي يقوم بها الشيء. وقد أدى هذا الادراك الى التمييز بين العضوي وغير العضوي، فالعضوي هو الشيء المرتبط بالحياة. وهو الذي ينمو وينتج، وذلك على عكس غير العضوي الذي إن ترك وحده دمر وقتل. ومن خلال تشريح طبائع النفس الانسانية اكتشف ما فيها من عناصر تساعد على التدمير واخرى تساعد على البناء.

فالأشياء اذن لا تدور في حركة مفتوحة كلية، بل ان كل شيء له نظامه وان التحم مع الأشياء الأخرى ليعبّر عن وحدة الكون. وهكذا انشغل الفكر العربي بالظاهر والباطن، وبالشكل والجوهر.

واصبح مفهوم الانسان الحقيقي هو كل من صنع صناعة مميزة أو قال قولا (خصوصاً في الشعر) لم يقل من قبل. وليس الانشغال بموضوع السرقات الشعرية سوى تعبير عن اكتشاف الفردية بقدر اكتشاف الكلية. فهذا يسرق من ذاك، يسرق معنى أو يسرق لفظاً، ولكن النظر لا يمل، رغم ذلك، من اكتشاف الفردية في التعبير ومن اكتشاف التمايز بقدر اكتشاف التشابه. فالتعبير اذن قديم وجديد، والكلمات اقدم من اي ذاكرة، وهي تتكرر جيلاً بعد جيل لأن جذورها ممتدة في التكوين العضوي الاصلي للغة.

هناك اذن منبع تستمد منه الاشياء، وهي في انطلاقها تتماثل وتختلف وتتنوع، وعلى الانسان ان يدرك التشابه والتماثل والتنوع في اطار الوحدة. ولكي يدرك الانسان ذلك لا بد ان يتجاوز نفسه الى حيث تتكاثر الاشياء وتتبعثر عبر الازمنة، لكي يجد نفسه مبتدئاً من نقطة الصفر، فيبحث لنفسه، بوصفه كائناً عاملاً، عن نظامه الخاص به، وعند ذاك يجد نفسه في النهاية ملتحماً مع القانون الكوني. يقول ابن حزم الظاهري في هذا المعنى:

«ولو لم يوجد الواحد لما وجد في العالم عدد ولا معدود أصلاً، والعالم كله اعداد ومعدودات موجودة، فالواحد موجود ضرورة. فلما نظرنا في العالم كله نظراً طبيعياً ضرورياً لم نجد فيه واحداً على الحقيقة البتة بوجه من الوجوه، لأن كل جرم من العالم فمنقسم محتمل للتجزئة متكثر بالانقسام أبداً بلا نهاية، وكل حركة فهي أيضاً منقسمة بانقسام المتحرك بها، والزمان حركة الفلك فهو منقسم بانقسام الفلك، فكل مدة فمنقسمة أيضاً بانقسام المتحرك بها الذي هو المدة، وكذلك كل معقول من جنس أو نوع أو فصل، وكذلك كل عرض محمول في جرم فإنه منقسم بانقسام حامله، هذا أمر يعلم بضرورة العقل والمشاهدة، وليس العالم كله شيئاً غير ما ذكرنا، فصح ضرورة انه ليس في العالم واحد البتة. وقد قدمنا ببرهان ضروري آنفاً انه لا بد من وجود الواحد، فإذ لا بد من وجود الواحد، وليس هو في شيء من العالم البتة، فهو إذاً بالضرورة شيء غير العالم، فإن ذلك كذلك فبالضرورة التي لا محيد عنها فهو الواحد الأول الخالق للعالم»[٧].

هذا الاتجاه في الادراك والفكر الذي اخذ يتسرب في الحياة العربية الاسلامية منذ زمن مبكر، ثم تأكد فيما بعد بوصفه اسلوباً في تناول الأمور، كان يحكم الحياة العربية لدى الخاصة والعامة مع الفارق في التركيز على معطيات هذا الادراك، وطريقة توجيهها.

ولا غرو في ذلك فقد كانت الثقافة تسير في حركة دائرية صاعدة هابطة على الدوام.

ـ ٥ ـ

ولدينا نص مهم للجاحظ أورده في كتابه **الحيوان** عند حديثه عن اعتباطية الذيوع والشهرة لشخص ما دون آخر، أو ذيوع شعر دون شعر، أو مثل دون مثل. يقول الجاحظ: «وكذلك حظوظ الفرسان، وقد عرفت شهرة عنترة عند العامة ونباهة عمرو بن معديكرب، وضرب الناس المثل بعبيد الله بن الحر وهم لا يعرفون، بل لم يسمعوا قط بقتيبة بن الحارث بن شهاب، ولا ببسطام بن قيس، وكان عامر بن الطفيل أذكر منهما نسباً»[٨].

---

(٧) ابو محمد علي بن احمد بن حزم الاندلسي، **الفصل في الملل والاهواء والنحل** (الرياض: دار عكاظ للنشر والتوزيع، ١٩٨٢)، ص ١٣١.

(٨) ابو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، ط ٢ (القاهرة: عيسى الحلبي، ١٩٦٥)، ص ١٠٣ ـ ١٠٤.

ثم يستمر الجاحظ في كلامه عن هذه الظاهرة محاولاً أن يجد لها علة فيقول: «والعامة لم يصل ذكر هؤلاء اليهم الا من قبل الخاصة، والخاصة لم تذكر هؤلاء دون أولئك ، فتركت تحصيل الأمور والموازنة بين الرجال، وحكمت بالسابق الى القلب على قدر طباع القلب وهيبته، ثم استوت علل العامة في ذلك وتشابهت».

ان نص الجاحظ مهم من حيث ابرازه للنقاط الآتية:

١ ـ على الرغم من تقسيم الجاحظ للناس من حيث مستوياتهم الثقافية، بطبيعة الحال، الى خاصة وعامة، فإن قنوات التوصيل بين الخاصة والعامة كانت مفتوحة.

٢ ـ على الرغم من اتفاق العامة مع الخاصة في الحكم على الأمور والموازنة بين الرجال وفقاً لميولهم وأهوائهم، فإن الخاصة تختلف في كثير أو قليل في آرائهم، في حين أن العامة تستوي في عللها وتتشابه.

٣ ـ ان السبب وراء الشهرة، سواء عند العامة أم الخاصة، يرجع، من وجهة نظره، الى علل خفية والى الجدود والحظوظ.

على أن الجاحظ يمتد بهذه الظاهرة، ظاهرة تعلق الخاصة والعامة ببعض النماذج من الشخصيات دون البعض الآخر، فيعزوها مرة أخرى الى كلف الناس بمآثر العرب في الجاهلية أكثر من مآثر العرب في الاسلام. ثم يعلق على ذلك بقوله: «وهذا ايضاً ينبئك أن الأمور في هذا على خلاف تقدير الرأي وانما تجري في الباطن على نسق قائم وعلى نظر صحيح، وعلى تقدير محكم... والا فما بال أيام الاسلام ورجالها لم تكن أكبر في النفوس، وأحل في الصدور من رجال الجاهلية، مع قرب العهد وعظم خطر ما ملكوا، وكثرة ما جاءت به انفسهم، ومع الاسلام الذي شملهم، وجعله الله تعالى أولى بهم من أرحامهم.

ولو أن جميع مآثر الجاهلية وزنت به، وبما كان في الجماعات اليسيرة من رجالات قريش في الاسلام لأربت هذه عليها أو لكانت مثلها».

وهنا نرى أن الجاحظ يسجل الظاهرة من زاويتين. الأولى اشتراك الخاصة والعامة في تأكيد القيم من خلال نماذج انسانية تثبت في النهاية بوصفها علامات على هذه القيم. والفرق بين العامة والخاصة، ان العامة تثبت بعض النماذج من دون غيرها، كما أنها تتفق في تقويمها لهذه النماذج وسواء أكان النموذج هبط الى العامة من الخاصة، أم كان نابعاً من أنفسهم فالعملية تنتهي الى ميل العامة لنموذج بعينه واتفاقهم على رأي موحد فيه.

اما الزاوية الثانية وهي الأغرب أن يكون الاحتفاء بمآثر الجاهلية أكبر من الاحتفاء بنماذج الاسلام. ولا يسع الجاحظ عندئذ الا أن يسلم بأنه لا بد أن يكون وراء ذلك علة تقوم على نسق قائم وعلى نظر صحيح وعلى تقدير محكم.

على اننا نرجع كلتا الظاهرتين، ظاهرة تأكيد العامة لنموذج قيمي عن طريق الاتفاق الجماعي عليه، ثم ظاهرة استقاء هذا النموذج من الماضي البعيد وليس من الماضي القريب، الى حركة الحضارة الخفية التي تقوم على التواصل مع الماضي الذي ترك نصوصاً احتفظت بها الذاكرة الى الحاضر. وقد كانت النصوص التي وصلت الى الانسان العربي المسلم عن العصر الجاهلي كثيرة. وقد

ظلت هذه النصوص تروى الى ان دونتها الخاصة، كما ظلت العامة تحتفظ بها في ذاكرتها عن طريق الرواية. وعندما تتأكد عملية التواصل يستمد الانسان من ذاكرته ما لا يتعارض مع فكره وسلوكه الجديدين بل ما يجده مؤكداً لدينه الجديد. وكل النماذج العربية الجاهلية التي احتفظت بها العامة والخاصة كانت تمثل قيماً قديمة عند العربي، وهي القيم التي نماها الاسلام فيما بعد، وهي الفروسية والشجاعة والشهامة، والايثار والكرم، واغاثة الملهوف، وحماية المرأة، وهي القيم التي انضمت فيما بعد تحت مفهوم الفتوة . وقد كان هذا تبريراً كافياً لزحزحة النماذج الممثلة لهذه القيم عبر الذاكرة، من الجاهلية الى الاسلام.

وقد كان كل هذا يتم من خلال اللغة، فالحضارة في النهاية تترجم الى مجموعة من النصوص التي تكون المخزون الثقافي للانسان ويستعين بها في عملية التذكر. وحيث أن هذه النصوص تمثل في النهاية تجارب جماعية، فإن ما يثبت منها لا بد ان يسبقه اعتراف جماعي بقيمته، بوصفه تجارب صالحة للحاضر كما كانت صالحة للماضي. أي أن ما يثبت من رصيد النصوص لا بد أن يكون له كيان في لغة الجماعة، ولهذا، فإنه سرعان ما يحال الى آلية التذكر، وعندئذ يمكن أن يقال ان الحادثة أو الشخصية سجلت في ضمير الجماعة، أي أنها اصبحت مكونا من مكونات الحضارة.

على انه ما تزال هناك مشكلة بالنسبة لهذه النصوص يثيرها المفهوم الحضاري بوصفه بناء آليا يحكم جمع المعلومات في ضمير الجماعة وينظمها ويحفظها. وهذه المشكلة ترتبط بقدرة هذه النصوص على الدوام. فما الذي يبقى من هذه النصوص وكيف يبقى؟ وما الذي ينسى ولماذا ينسى؟ أما ما يبقى من النصوص ويكون قابلاً للدوام، فهو النص المتحكم في بناء المجتمع لاحتوائه على قيم متحكمة فيه. ولكن هذا النص نفسه لا بد أن يكون من المرونة بحيث يقبل التغيير في الوقت الذي يحتفظ فيه بأصالته بوصفه نصاً قديماً. وأما ما ينسى فهو ما يحتوي على شيفرة فقدت مغزاها أو قيمتها في نظام الجماعة.

واذا كان الجاحظ أورد ذكر عنترة ضمن الأسماء التي حظيت بنصيب من الشهرة، فإن اسم عنترة هو الذي يستوقفنا لأن شعبية عنترة في زمن الجاحظ على الأقل تعني ان النصوص حول عنترة أخذت تتراكم من الجاهلية حتى عصر الجاحظ. وهذا يعني كذلك أن هذه النصوص وغيرها هي التي امتدت بسيرة عنترة حتى تجمعت فيما بعد في السيرة التي عرفت باسمه. وليست هذه النصوص نصاً واحداً ظل يروى بحذافيره من دون تغيير على نحو ما وصلنا من شعر عنترة، ولكنها نصوص مختلفة وظفت فيها اللغة في الجمع والربط وتحريك المعنى في الاتجاه المناسب للعصر، حتى أصبحت بطولة عنترة أشبه بالظاهرة الكونية التي تجمع بين نظام العالم الكبير وهواجس العالم الصغير، عالم الانسان.

ولم تفعل اللغة هذا الفعل الا بعد أن تخطت حاجز الخبر القصير الذي تقرأه في كتب التراث التي كتبت عن عنترة، الى الروايات المسهبة المتنوعة حيث أدت اللغة وظائفها الثلاث، المواضعة والاطراد والدلالة . فهناك تواضع على شخصية عنترة ومقوماته بين جميع النصوص، كما أن هذه الشخصية تتأكد على الدوام مع اطراد الأخبار عنها.

ولكن عندما تتولد من الأخبار حكايات تقبل الاضافة والتحوير في العصور المختلفة، عندئذ تكشف اللغة عن دلالات جديدة. على أن هذه الدلالات الجديدة مهما كثر توليدها تظل في علاقة تقاربية مع الدلالات الأولى للنصوص الاخبارية الأولى. ومع ذلك تظل الفروق بين النصوص الاخبارية والحكايات المتأخرة واضحة. أول هذه الفروق أن الحكاية المروية تحتفظ بطواعية ذاتية وتجعلها قابلة لأن تحكى من جديد في كل مرة، الأمر الذي يكسبها طاقة توليدية على مر الزمن، مما يجعلها متجددة على الدوام، أي أن يكون لها وجود متجدد في الأبعاد الزمانية والمكانية. وثاني هذه الفروق أن الخبر إما انه يحكي الكلام الذي سمع من قبل أو أنه يحول الأفعال المأثورة الى كلام. وهو في كلتا الحالتين لا يغرب عن الأصل كثيراً. أما الحكاية، فهي تستدعي الغائب أولاً، ثم ان راويها يعد من خلال الأداء، منجزاً للحدث الكلامي، وليس مجرد ناقل له. ومن هنا يأتي تأثير الحكاية وقابليتها لأن تروى على الدوام. وثالث هذه الفوارق، أن الخبر يقوم على الغاء الحقيقي واستحضار الغائب في حين أن الحكاية تتحدث عن الغائب الحاضر معاً.

ومهما يكن من أمر، فإن النصوص المرتبطة ببطولة عنترة تواصلت على النحو التالي:

المرحلة الأولى: وهي مرحلة الحضور الكامل لعنترة متمثلة في شعره ولم يكن عنترة شاعراً فحلاً ذا بعد واحد، فهو لم يكن صوت قبيلته شأنه شأن غيره من شعراء القبائل الفحول. كما أن عنترة لم يكن من الشعراء الصعاليك الذين عبروا عن تفردهم بعيداً عن قبائلهم، بل كان عنترة منتمياً لقبيلته وغير منتم في الوقت نفسه، كان منتمياً بروحه لقبيلته، ولكن قبيلته كانت تأبى عليه أن يكون منتمياً لها انتماء كلياً، بل فرضت عليه أن يكون عبداً خادماً للأسياد ومن بينهم أبوه. فمشكلته اذن لم تكن مشكلة اجتماعية على المستوى المحلي فحسب، بل كانت مشكلة انسانية على المستوى الانساني الكلي، ولم يكن حبه لابنة عمه عبلة ورفض عمه للزواج بها سوى جزء من هذه القضية الكلية. ولهذا فقد وظف هذا الحب في خدمة قضيته، وكان بالتالي عاملاً من عوامل شهرته.

وفي اطار هذه المشكلة المعقدة كان عنترة حاضراً حضوراً كلياً في شعره في حين كان شعره معبراً عن غياب قبيلته. القضية اذن تتمثل على النحو التالي:

الفرد	في مواجهة	الجماعة
حضور		غياب

والدلالة هنا مباشرة وهي تكشف عن أن الجماعة تدير ظهرها لمطالب الفرد الممثل لجماعة أقلية لها المطالب نفسها. وهذه المطالب حق عادل بدليل ذيوع شعر عنترة، بل وانتحال الشعر عليه فيما بعد ذلك الشعر الذي يبالغ في فروسية عنترة وقوته التي قد تصل الى حد قوة الوحوش الكاسرة وشراستها.

والمرحلة الثانية: وهي المرحلة التي يحكى فيها عن عنترة في التراث العربي في شكل إخباري وهي مرحلة غياب لكل من الفرد صاحب المطلب والجماعة التي تتنكر لمطلبه. ومع ذلك فإن عنترة حاضر من خلال الرواية ومن خلال شعره الذي يستشهد به. فهذه المرحلة تتمثل كذلك على النحو التالي:

الفرد في مواجهة الجماعة

حضور وغياب غير جدلي حيث أن صوت الراوي خافت من ناحية، كما أنه يتوارى وراء الرواية من ناحية أخرى. وتظل الدلالة مباشرة حيث أن الخبر يحكي بأسلوب مباشر قصة عنترة.

المرحلة الثالثة: واذا سلمنا مع الجاحظ أن أخبار عنترة وصلت الى العامة عن طريق الخاصة على حد تعبيره، فإن المرحلة الثالثة تتمثل اذن في تلك الروايات التي كانت تتناقل شفاهاً حول عنترة مؤكدة انشغال الناس بقضيته من ناحية، وبطولته في حل مشكلته من ناحية اخرى.

على أن الروايات التي كانت تحكى عن عنترة أو غيره، كانت ترتبط بصنعة القص عموماً لدى الشعب العربي، اذ كانت الرغبة في الاستماع تجري وراء قول الشاعر:

فاتني ان ارى الديار بطرفي　　　فلعلي أعي الديار بسمعي

بقدر ما كانت الرغبة في التأمل جرياً وراء الحكمة القائلة: «لا أطيب من النظر في عقول الرجال». لقد كان من الممكن أن يكون وراء كل موقف حكاية، وكانت كل حكاية تحمل من الرموز الاشارية ما يمكن ان يستوعب حركة الفرد والمجتمع، أو لنقل حركة الفرد في إطار الحركة الدينامية للمجتمع. وفضلاً عن هذا، فإنه في إطار المفهوم الديني والحضاري السابق، كان القص يقف بالانسان العربي على عتبة بين الطبيعي وما فوق الطبيعي، أو هذا العالم والعالم الآخر أو المحدود والمطلق. وحيث أنه يرفض أساساً ان يلغي احساسه بالعالم الآخر مهما يكن انتماؤه للواقع، اذ كان يرى وراء كل ظاهرة مرئية أخرى خفية، فقد كان القص يقدم له ذلك المعيار الآخر القريب الذي يربط به واقعه، وقد كان رصيده من التذكر من الوفرة بحيث كان يسعفه في أن يجد في ركامه الهائل مادة تضع له المجهول الى جانب المعلوم.

وعندما تكون الوسيلة في نقل هذه المادة وغيرها هي الرواية، فإنها سرعان ما تنتشر وتفعل فعل السحر في لمِّ شمل الجماعة في وحدة ثقافية واحدة، وفي رؤية كونية موحدة. ويمكننا أن نقول انه من خلال الدائرة الثقافية الواسعة التي كان القص والروايات الشفاهية عموماً يمثلان أهم معلم من معالمها، تحدد نمطان من المعرفة: المعرفة الدلالية للأشياء والمعرفة الموسوعية. وتتحدد الأولى بتعريف الشيء مع ابراز علاقته بغيره. كما تتحدد الثانية بهذا الرصيد الهائل من المعرفة المسبقة التي كان يختزنها الانسان من الماضي الى الحاضر. وفي اطار هذه المعرفة الموسوعية تتحدد مجموعة من الرموز التي تعد علامات لمعارف ضمنية تربط الجماعة بعضها ببعض في حركة فكرية وثقافية واحدة من ناحية، كما أنها توجه النصوص المتناقلة من الحسي الى المعنوي ومن الخاص الى العام ومن الجزئي الى الكلي من ناحية أخرى.

لم تكن العامة أو المجتمع الشعبي، كما نسميه اليوم، مجرد مستقبِلٍ، كما يرى الجاحظ، بل كان مستقبِلاً ومرسلاً معا، والكثير من المادة المعرفية الهائلة التي ظلت تدون في كتب التراث العربي حتى عصور متأخرة، لم تكن في أصلها سوى مادة ثقافية ملكاً للخاصة والعامة، فقد تنتقل من الخاصة الى العامة، أو من العامة الى الخاصة. فالعملية دائرية والكل متفتح لاستقبال المعرفة، ثم ترسل محملة بدلالات وتجارب نفسية متجددة على الدوام.

ونعود الى الروايات التي كانت العامة تتناقلها عن عنترة، لنجدها تتراكم في النهاية مكونة شكلاً قصصياً متكاملاً هو ما سمي اصطلاحاً بالسيرة، اذ اصبحت السيرة نمطاً بعينه من القص له خصائصه المحددة. أما الروايات الشفاهية السابقة على السيرة، فليس من السهل الاهتداء اليها، اللهم إلّا إذا نظرنا الى الأخبار المدونة بوصفها مرحلة نهائية لروايات شعبية متناثرة وبهذا نعكس مقولة الجاحظ بأن ما دون لم يكن بداية أخبار عنترة، بل كان مرحلة تجميد لها. على أن العامة ظلت تحتفظ برواياتها الشفاهية حتى تجمعت في السيرة كما قلنا.

فإذا حاولنا أن نعتد بفكرة غياب وحضور البطل في الروايات المتتابعة على مرِّ العصور، فإننا نجد أن السيرة تمثل جدلية الغياب والحضور في أقوى مظاهرها.

فالسيرة لم توجد من دون راوٍ يرويها، والراوي لا يكون له وجود من دون جماعة تلتف من حوله لتستمع الى روايته. وهنا نجد أن حضور البطل التاريخي في مواجهة جماعته في الماضي، يستبدل بحضور الراوي مع جماعته في الحاضر. ولكن الراوي في الوقت نفسه، ليس هو البطل، بل هو شاهد عليه وعلى عصره، وهو يشهد على ذلك أمام جمهور المستمعين له. ودلالة هذه العملية الادائية أن هناك عصراً متأخراً يشهد على عصر متقدم. وهذا العصر المتأخر يعاني من المشكلات ما يتطلب استدعاء ما يماثل مشكلاته، بل ويتطلب بطلاً لحلها شبيهاً ببطل الماضي.

أما من حيث اللغة التي تؤدى بها الرواية، فلا تقوم كلياً على أساس استخدام ضمير الغائب، بل يقف ضمير المتكلم مع ضمير الغائب على قدم المساواة، والمتكلم هو البطل مع جماعته. ومعنى هذا أن البطل حاضر مع جماعته في المشاهد الأساسية.

وهنا تتمثل جدلية الحضور والغياب في قمتها على النحو التالي:
عصر تاريخي حاضر يشهد على عصر تاريخي غائب.
عصر تاريخي غائب وحاضر معاً.
البطل وجماعته غائبان وحاضران.
النص حاضر بين الراوي والمتلقي.

النتيجة

١ - تفاعل تام بين الماضي والحاضر في الوقت الذي يقدم فيه الماضي دفعة للحاضر والمستقبل.
٢ - المتلقي مستقبِل ومرسل معاً، اذ هو شريك فعال في عملية الأداء.

- ٦ -

واذا كنا قد ركزنا الكلام حول سيرة عنترة، فذلك لوضوح امتدادات رواياتها من الجاهلية حتى العصر الحاضر، كما سنرى فيما بعد.

ولكن سيرة عنترة التي دونت بعد ان اكتملت، لم تكن السيرة الوحيدة التي نشطت روايتها في عصر ازدهار رواية السِّير الشعبية وهو العصر المملوكي وما بعده، بل شاركتها في ذلك سير أخرى ضربت على منوالها. وربما تكاملت السير جميعاً على منوال واحد في وقت واحد.

لقد كان عصر المماليك عصر امتداد ظاهرة الفتوة، بل وتأكيداً لها ولدورها في الانتصار على الصليبيين الذين اشتد ساعدهم وتطاولهم على البلاد العربية بعد وفاة صلاح الدين الايوبي، فلما استطاع الظاهر بيبرس ان يهزمهم هزيمة منكرة في موقعة المنصورة الشهيرة في عام ٦٤٧ هـ، وأن يقضي بذلك على وجودهم قضاء كلياً، كان يعني هذا أن الشعب العربي وجد البطل الحيّ الذي يعد في بطولته وفعاله القومية امتداداً للبطولة النموذجية الممثلة في عنترة. وعندما تتم عملية ادراك التماثل بين البطلين، وعندما ينزع الادراك الجمعي الواعي لأن يحكي عن بطولة الظاهر بيبرس، فإن سيرة الظاهر بيبرس سرعان ما تكتمل من خلال احتذائها للنموذج الروائي المعد من قبل الممثل في سيرة عنترة وسيرة الاميرة ذات الهمة التي اتخذت من المعارك العربية البيزنطية مهاداً لها.

ان كل سيرة من هذه السير تحكي عن نموذج بطولي يسعى في بداية الأمر الى تحرير ذاته من القيود التي تفوق حركة بطولته على المستوى القومي. فاذا تم له ذلك سعى الى تحرير الشعب من كل ما يكبل مسيرته الحضارية سواء أكان ذلك في الداخل أم في الخارج.

وأهم ما يلفت النظر في هذه السير الثلاث، ان كل سيرة، على الرغم من الامتدادين الزمني والمكاني اللذين تفسحهما للبطل، تظل تحتفظ للبطل بدوره في اطار حقبة تاريخية محددة، فتفسح بذلك المجال لنماذج بطولية اخرى تمتد بفعالها في حقبة تاريخية تالية. فإذا كانت سيرة عنترة قد امتدت ببطولته حتى وصلت بها الى اسبانيا وشمال افريقيا، مما يشير الى الاضافات التي دخلت على السيرة في عصور متأخرة، يظل دور عنترة مختصاً بفترة ما قبل ظهور الاسلام.

ثم تأتي سيرة الاميرة ذات الهمة لتغطي فترة تاريخية حاسمة أخرى، هي فترة صراع العرب مع البيزنطيين من أواخر العصر الأموي حتى عصر الواثق بالله، موظفة نمطين تاريخيين آخرين هما عبد الوهاب والسيد البطال. وعلى الرغم من أن أفعال البطلين قد امتدت كذلك الى اسبانيا وشمال افريقيا، فإن دورهما التاريخي في السيرة لا يتعدى صراع العرب والبيزنطيين.

ثم تتواصل الأدوار البطولية بعد ذلك فتلتحم ببطولة الظاهر بيبرس بطل الحروب الصليبية. وكأن الحس الجمعي العربي أراد أن يؤكد بذلك أن البطولات العربية الاسلامية ليست قاصرة على عصر دون عصر، بل هي تبرز في كل عصر، وهي متواصلة تواصل التاريخ.

على ان هناك سيرتين اخريين كان لهما من الذيوع والانتشار مثلما كان للسير الأخرى، ونعني بذلك سيرة الزير سالم وسيرة الهلالية، ولا بد لنا من وقفة عند هاتين السيرتين، لنميز دور الأبطال فيهما عن الأبطال السابق ذكرهم.

فمن المعروف تاريخيا ان قبيلة بني هلال بدأت في النزوح من نجد في القرن الرابع الميلادي اثر

الجفاف والقحط الشديدين اللذين اصيبت بهما البلاد. وكان من الطبيعي ان تنزح القبيلة الى حيث يوجد المرعى او ما يحفظ لها بقاءها. وكانت كلما انتقلت القبيلة الى مكان به مرعى في قلب الجزيرة العربية، حوربت بوصفها قبيلة غازية مهددة لأصحاب الأرض الاصليين. وفي النهاية قررت القبيلة ان تنزح برمتها الى تونس الخضراء، حيث يسكن الزناتية الذين يرجعون في اصلهم الى قبيلة حمير. وكانوا قد استقروا في تونس الخضراء منذ زمن ودالت لهم البلاد. وعلى الرغم من صلة القربى بين الهلالية والزناتية، فإن الأمر لا يخرج عن أن هناك قبيلة متبدية تغزو أخرى مستقرة متحضرة، وإذا كان من حق الجماعة المغزوة أن تدافع عن نفسها، فإن من حق القبيلة الغازية أن تدافع عن بقائها. ومن هنا كان الصراع الذي ولدت منه **السيرة الهلالية**.

هذه الحقائق تاريخية، وقد سجلها ابن خلدون في مقدمته[9]، وأكدها المؤرخون والأدباء فيما بعد.

على أن هناك حقائق تاريخية أخرى حدثت في الجزيرة العربية قبل الاسلام وترتبط بالصراع الذي دام أربعين عاماً بين قبيلتي بكر وتغلب فيما عرف بحرب البسوس. وقد خلفت هذه الأحداث أثرها في **سيرة الزير سالم** التي تمتعت بالانتشار على نحو ما تمتعت به **السيرة الهلالية**. ولما كانت الأحداث في **سيرة الزير سالم** مرتبطة كل الارتباط بأحداث **السيرة الهلالية**، من حيث أن الصراع في كلتا السيرتين دار بين أبناء الأرومة الواحدة ومن ثم فهو لم يسفر الا عن تدمير الفرد والجماعة معاً، فإن هناك من الباحثين من يرى أن **سيرة الزير سالم** تعد جزءاً لا يتجزأ من **السيرة الهلالية**، أو هي على الأقل مرهصة لأحداثها.

وهنا تختلف صورة البطل في هاتين السيرتين عن صورته في **سيرة عنترة والظاهر بيبرس والأميرة ذات الهمة**. فالبطل في السير الأخيرة هو البطل الأوحد، وهو الزعيم الذي ينجح في لمّ شمل الجماعة، وهو الفارس المستوعب لمشاكل الجماعة ويحس بما يتهددها على المستوى القريب والبعيد، والداخل والخارج. وهو البطل ذو المقدرة البطولية الخارقة التي تضمن الانتصار له ولقومه في النهاية. وأخيراً هو البطل المحتضن للقيم الدينية والساعي لقيم حضارية جديدة تحل محل القيم القديمة. أما ابو زيد والزير سالم، فهما يقفان محاصرين بمعوقات جماعية تحول كلية دون توجيه البطولة الوجهة الصحيحة.

ان البطل الأول بطل حر، في حين أن البطل الثاني بطل مقيد، ولا بد أن يعيش البطلان معاً في ضمير الجماعة من أجل صحوتها. فإذا كان البطل الحر يوقظ في الجماعة الحس بمسؤوليتها لمواجهة الحاضر من أجل المستقبل، ومن ثم، فإنه لا بد أن يكون ممتصاً لقيم الجماعة وطموحاتها، بقدر ما يكون حراً ومثالياً في أفعاله البطولية، فإن البطل الثاني لا يستطيع أن يحقق ذلك لأن الجماعة تستوقفه بين الحين والآخر، وتجره الى متاهات انقساماتها، وتستثير فيه حمية الأخذ بالثأر. ولا يفيق الفرد والجماعة الا بعد أن يكون كل شيء قد دمر حتى النهاية. وهذا البطل، شأنه شأن البطل الأول،

---

(٩) ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، ص ١٥٠.

يقبع في الماضي ولكنه سرعان ما يثير الادراك بالتماثل بين الماضي والحاضر، وبالتالي فهو يثير الخوف والقلق من أن يحدث في الحاضر ما حدث في الماضي.

حقاً أن هاتين السيرتين تفيضان في شرح الأسباب التي حدت بالأبطال الى الانقسام على انفسهم والى ترك بذرة الشر فيهم تنمو الى أن أصبحت شيطاناً مارداً، يعبث من دون حدود، ولكن السيرتين، في تصويرهما الطبيعي للأحداث ودقائق الحياة وتفاصيلها، وفي تفجيرهما للنزعات الانسانية المدمرة، توصلان القارىء أو المستمع في النهاية الى الاحساس المرير بتفاهة الاسباب التي لا تتناسب مع النتيجة المؤسفة بأي حال من الأحوال.

ففي سيرة الزير سالم كان الصراع بين القيسية واليمنية. واستطاع الملك التبع اليماني ان يفرض نفوذه على القيسية ويقتل زعيمها ربيعة التغلبي، وتحركت القيسية للأخذ بثأر زعيمها فقتل كليب التبع اليماني. واستطاع من بعد ذلك أن يجمع شمل قومه وأن يحكمهم حكماً مستبداً. ويلي هذا قصة الغدر المعروفة التي قامت بها اخت الملك تبع والتي تسمى في السيرة البسوس أو الدسوس، فاستطاعت أن توقظ الأحقاد النائمة بين ابناء العمومة من بكر وتغلب، فكان أن قتل جساس كليباً زوج أخته الجليلة. وعندئذ انطلق مارد الحقد من قمقمه ليثير الرعب ويعمل القتل بين الطرفين الى ان تمكن الزير سالم بعد حوادث مثيرة ان يقتل جساساً بمساعدة الجرو ابن اخيه كليب من الجليلة. ثم انفرط عقد الجماعة فيما بعد وتشتت في بقاع مختلفة.

ان الخطر الخارجي ماثل في هذه السيرة، كما هو ماثل في سيرة عنترة وسيرة الاميرة ذات الهمة وسيرة الظاهر بيبرس. ولكن الأبطال في هذه السير لم يدركوا بعد هذا الخطر وأثره في حاضرهم ومستقبلهم، ولهذا فإن الجماعة لم تجتمع قط تحت لواء بطل تنصره فينتصر لها ويخلصها من هذا التهديد الخارجي، ويدفع الحياة بعد ذلك الى أمام. بل انها على العكس أثارت فيه روح الكراهية والبغضاء أزاء أبناء جلدته، فاتجهت بطولته وجهة خاطئة نحو الداخل، بدلاً من أن توجه نحو الخارج.

ومن ناحية أخرى، فإن البطل لم يستطع أن يتحرر قط من نزعاته الشخصية كما هو الحال مع كليب، كما لم يستطع أن يتحرر من قيد الماضي البغيض، وهو الأخذ بالثأر، كما هو الحال مع الزير سالم. ووسط هذه التناقضات على المستوى الفردي والجماعي، تفسخت قيم البطولة وضاع الحاضر والمستقبل.

وتعود هذه الاحداث فتتكرر في شكل آخر في السيرة الهلالية، لقد كان الدافع إلى هجرة بني هلال ملحاً، بل ان الهجرة كانت إجراءً مشروعاً اذ كان التهديد من الطبيعة، وليس بسبب قوة بشرية. ومن هنا كان الاجماع على الهجرة، وكانت لدى بني هلال طاقات هائلة من البطولات التي يمكن أن تحمي القبيلة في أثناء رحلتها الطويلة الشاقة. وفضلاً عن هذا فان الجماعة ارتضت التنظيم الجماعي غير المستبد الذي رسمه رؤساء القبيلة عندما وزعت مناصب القيادة قبل أن تبدأ الهجرة، بين قاضٍ يحكم بالعدل وهو القاضي بدير، ورئيس عرف باعتداله وهو السلطان حسن، وبطل محارب

متوازن هو أبو زيد. ويتم هذا التشكيل القيادي باشراك عنصر نسائي عرف بمشورته اللماحة ساعة الملمات، كما عرف بقدرته على اثارة النخوة بين القوم، وتلك هي الجارية التي خصص لها ثلث المشورة.

وبهذا التشكيل الجماعي المنظم بدأت رحلة بني هلال وكانت القيادة قد تركت حماية مؤخرة الجماعة وما تحمله معها من بقايا متاع وحاشية لبطل استبعد عمداً عن التشكيل الأساسي للقيادة لخطورته، وذلك هو دياب بن غانم. وأسرّها دياب للقوم، واصبح القوة المدمرة للجماعة فيما بعد. وهنا تبدو البطولة الايجابية ناقصة، اذ انها عجزت عن اخماد الشر أو محاصرته على الأقل. بل انها أفسحت في المجال لدياب لينشر شره في كل مكان. وتشير السيرة الى هذا النقص برمز له دلالته القوية، وهو أن أبطال بني هلال رضخوا للنبوءة التي قالت ان دياب وحده هو الذي سيقضي على الزناتي خليفة حاكم تونس. وليس هناك أبلغ من هذه الاشارة في أن الأبطال أبطلوا اعمال عقولهم ومداركهم عندما ارتضوا حكم النبوءة. وكان معنى الاستسلام للنبوة، الاستسلام بطبيعة الحال للقوة الشيطانية المدمرة.

فلما نجح دياب في القضاء على الزناتي خليفة، أشهر سيفه في وجه قبيلته، ولم يتركها الا بعد أن دمرها عن آخرها ثم دمر نفسه في النهاية، اذ سقط الجميع قتلى واحداً تلو الأخر.

وهنا يبرز معنى البطولة الناقصة، انها البطولة المقيدة بقيد لا تستطيع الفكاك منه، فقد يكون القيد من داخل البطل، كما هو الحال في كليب. وقد يكون تعلقاً بقيم قديمة بالية كما هو الحال في الزير سالم. وقد يكون عجزاً من البطل في الاعتماد على نفسه، وعجزاً منه في إعمال فكره لما هو أبعد من قدمه، كما هو الحال في أبي زيد وأقرانه.

ومعنى هذا أن التكوين الجماعي للهلاليين كان ينقصه البطل النموذجي المحطم لكل القيود مثل عنترة أو الأميرة ذات الهمة.

هذا من ناحية الهلالية، أما من ناحية الزناتية حكام تونس، فهم الذين وقع عليهم الغزو، وكان هذا مبرراً كافياً للدفاع عن أنفسهم وعن أرضهم خصوصاً بعد أن أدركوا أن القبيلة الغازية كانت تتطلع، بعد أن اشتد ساعد دياب بن غانم، إلى أن تمسك بمقاليد الأمور في تونس بعد أن تطيح بحكم الزناتي خليفة. ومع أن الزناتية كانوا يعيشون حياة الاستقرار والتحضر التي تؤهلهم لطرد الغزاة، أو على الأقل لاخضاعهم للسلطة الحاكمة، فقد فشل الزناتي خليفة في تحقيق أي من الهدفين. ولا يرجع السبب في هذا الى غياب البطل الفرد، فقد دوخ الزناتي خليفة نفسه أبطال بني هلال، ولكن السبب يرجع إلى نمط الحكم في تونس، اذ كان الحكم يقوم على نمط حكم الفرد وغياب الشعب. وهذا ما تصوره السيرة بدقة عندما جعلت الزناتي خليفة يعيش متحصناً في قلعته، وليس هناك من صوت يبادله الرأي سوى رأي وزيره العلام. وعندما يعجز الزناتي عن التماس المشورة يلوذ بالنبوءة كذلك ويصدقها كما حدث مع بني هلال. وتكون النتيجة أن يقتل الزناتي خليفة بيد الشر الممثل في دياب.

وتنتهي السيرة بأن تقول كلمتها بأنه لا بقاء للشعب من دون قيادة قوية رشيدة، ولا بقاء لشعب غائب مع حكم فرد متسلط.

ولعل هذا يفسر لنا بقاء هاتين السيرتين، **سيرة الزير سالم، وسيرة الهلالية** جنباً الى جنب مع السير الأخرى، فإذا كانت السير الأولى تمثل المثال، فإن الثانية تمثل الواقع. وإذا كان الواقع يستدعي المثال، فإن المثال لا يلغي الواقع. وقد يغلب المثال الواقع في الذاكرة الشعبية عندما تستدعي الاحداث هذا المثال كما كان الحال في زمن الحماسة الشعبية العربية ابان الحروب الصليبية.

ولكن عندما تصبح القضية الملحة قضية الدعوة الى لمّ شمل الجماعة المتفرقة، ونبذ الانقسامات والخلافات التي لا تؤدي الا الى تدمير الفرد والجماعة، تماماً كما دمرت الهلالية والزناتية، وكما دمرت اسرة الزير سالم من قبل، عندئذ تستدعى النماذج المدمِّرة والمدمَّرة من الأبطال، لا بقصد التيئيس، بل بقصد الافاقة.

- ٧ -

وقد راودت بعض ذوي الحس الجمعي، في أثناء استمرار رواية السير الشعبية وبعد ان تضخمت رواياتها كماً وكيفاً، لا في نطاق السيرة الواحدة فحسب، بل في نطاق السير المختلفة، راودتهم فكرة تدوين السير. وتعد هذه العملية بحق عبقرية من عبقريات الحس الجمعي، اذ تعجز التساؤلات الآتية عن ان تجد الاجابة الحاسمة عنها. فإذا كان الأداء الشفاهي الوسيلة الأولى في نقل هذا التراث من خلال الراوي، فما الذي دعا الى تدوينها؟ ثم من الذي أجهد نفسه هذا الجهد لكي يدون هذه المجلدات الضخمة؟ وكيف تسنى لهذا المدون أو هؤلاء المدونين أن يدونوا السير جميعاً وفقاً لطريقة روايتها بحيث جعل من التدوين استمراراً للاداء الشفاهي؟

وليس في وسعنا أن نجيب عن هذه التساؤلات الا من خلال مجموعة من الفروض التي نستقيها من طبيعة النص نفسه.

فالنص المدون يستحضر الراوي على الدوام. فما من صفحة واحدة في السير تخلو من عبارة «قال الراوي» وفي بعض الاحيان يستحضر الجمهور عندما يضيف عبارة «يا سادة يا كرام» الى عبارة «قال الراوي». ومعنى هذا أن مدون السيرة يجتهد في أن يبعد عن ذهن القارىء أنه يقرأ نصاً، بل يسمع نصاً مكتوباً إن صحت هذه المفارقة. أي أنه يعتمد ألا يعطل تماماً حاسة السمع التي تعد الحاسة الأولى الأساسية في عملية استقبال التراث الشعبي.

وعندما ألزم مدون السيرة نفسه بتقديم السيرة على هذا النحو، ألزم نفسه الزاماً كاملاً بعملية الأداء الشفاهي. ويتركز الأداء الشفاهي على استحضار الجو الكامل لحياة البطل اليومية مع جماعته. ومن ثم فهو يتركز على الحوار المتصاعد على الدوام بينه وبين أفراد جماعته، أو بين أفراد الجماعة بعضهم بعضاً في كل ما يخص العمل البطولي للبطل. وكل هذا الحضور المكثف لا يتم الا من خلال حضور اللغة. واذا كان كل شكل من أشكال الحضور يختلف في درجة ايقاعه في نفس

المستمع الذي يفترض حضوره على الدوام، ومن خلال تكرار عبارة «قال الراوي يا سادة يا كرام»، فإن اللغة تختلف في درجة ايقاعها من حضور الى آخر.

فإيقاع اللغة يهدأ مع الحكي، لأن المتحدث صوت واحد، صوت أنا القاص الذي يندمج مع الراوي في وحدة واحدة. وفضلاً عن هذا، فإن الراوي يحكي ما مضى، وما مضى غائب يستحضر في هدوء... فإذا جسدت المشاهد وواجهت الشخوص بعضها بعضاً، تحولت لغة الغياب الى لغة الحضور الحي الناقل لنبض الحياة اليومية، حتى اذا تهيأ الجو للمعركة، تصاعد ايقاع اللغة حتى يصل الى قمة الايقاع في الشعر. وعندئذ تحاط اللغة، أي لغة الشعر بهالة من القدسية عندما يبدأ الراوي بالصلاة على النبي (ص)، اذ ليس بعد الشعر تصعيد آخر للغة. وتتمثل هذه الهالة المقدسة في شعر السيرة الهلالية المدونة خصوصاً عندما تحاط المقطوعة الشعرية بتلك الهالة فيبتدىء بها ويختتم بها. ولا بد أن يؤكد الراوي وجوده في هذه المناسبة فيقول:

أنا أول مبتدي أمدح محمد رسول الله للأمة حبيبي أو يقول: أنا أول ما نبدي نصلي على النبي.. نبي عربي للمؤمنين شفيع.ثم يقول في النهاية: وأفضل ما قلنا نصلي على النبي.. نبي الهدى صاحب مقام رفيع. ثم يشرع الراوي بعد ذلك في تقديم الشخصية فيقول على سبيل المثال:

يقول أبو سعدة الزناتي خليفة... أرى البر خالياً أوحشتنا أوانسه أو يقول: يقول أبو زيد الهلالي سلامة.. في علم ربي حارت الأفهام.

وبهذا تكون اللغة أدت دورها في عملية التواصل الفولكلوري، فالنص المكتوب جعل للروايات السابقة عليه تحققاً فعلياً. وليست الروايات المدونة هي أول الروايات التي تحكي عن البطل، ولكنها الروايات الكاملة زمن التدوين وهي الروايات التي تداخلت فيها النصوص المروية والمكتوبة السابقة عليها.

فالنص الشعبي، هو الشكل اللغوي لشيء آخر سابق عليه، وهو النص الذي يحقق عملية التناص أي تداخل النصوص أي أنه نص فوق النص. وترجع أهمية النص المدون في هذه الحالة في أنه يفسح في المجال للمقارنة بينه وبين النصوص المدونة الأخرى للسير المختلفة لابراز الثابت والمتغير فيها، كما أنه يفسح في المجال للمقارنة بينه وبين النصوص السابقة عليه في اطار السيرة الواحدة إن وجدت.

وربما كان أهم من ذلك، أن هذا النص المدون يفسح في المجال لتناص آخر لاحق عليه، فالنص يقرأ في أكثر من مستوى ثقافي، وعندئذ تكون الافادة منه في أكثر من شكل، فقد يروى مرة أخرى عندما يتكامل مجتمع القص بين راوٍ وجمهور المستمعين، أي بين مرسل لرسالة ذات شيفرات محددة، ومستقبل لهذه الرسالة ومترجم لشيفراتها وفقاً للظروف الفكرية والسياسية والاجتماعية التي يعيشها، وعندئد تكون مسؤولية اللغة كبيرة، اذ يعتمد عليها مدى نجاح عملية التواصل للنص الشعبي. وفي هذه الحال لا بد أن يحدث تغيير في اللغة، لا على مستوى المضمون، اذ يظل كل بطل محتفظاً بهويته، كما تظل أفعال كل بطل دليلاً على هذه الهوية، بل على مستوى الشكل والايقاع

والدلالة. أي أن اللغة تعود فتغير من المعايير الجمالية للنص المدون حتى تؤدي دوراً ناجحاً في الظروف الجديدة لرواية النص.

وقد وضع عبد الرحمن الأبنودي يده بحق على عبقرية اللغة، أو بالأحرى عبقرية الراوي اللغوية في انجاح عملية تواصل الرواية للسيرة الهلالية كما تتم اليوم. فالى جانب الراوي الذي يضع نصب عينيه النص المكتوب، هناك الشاعر المبدع الذي ينجح في عملية التناص على نحو مبتكر بحيث يستطيع أن يشد اليه جمهوره عندما يجعله يحس أنه ازاء خلق جديد للسيرة.

يقول الأبنودي:

«والمربع شكل فني سائر في الصعيد (أي صعيد مصر). ويستعمل خارج الهلالية كنوع خاص من أشكال الفن يطلق عليه اسم المربع أو الواو. وهو يرتكز على لعبة ارتطام القوافي ليتولد المعنى وتبرز الحكمة... ومنذ وقت مبكر اكتشف الفلاح المصري هذا القالب للتعبير عن مأساته وعجبه من فعل الايام وظروف الزمان. وهو لم يشابه في ابداعه بين القوافي، بل وحد قافية الشطر الاول والثالث في كلمة تحمل معنيين، وكذلك فعل بالشطر الثاني والرابع، كأن يقول:

طبيب الجرايح قوم الحق ـــ وهات لي الدوا اللي يوافق
فيه ناس كتير بتعرف الحق ـــ ولاجل الضرورة توافق

ويستمر الابنودي في إبراز أهمية المربع في عملية الارتجال فيقول: «انه (أي المربع)، قصير لا يحتل زمناً ينسيك موقعك من الراوية. وصالح لحمل معلومة كاملة مفيدة بين شطراته الاربع:

جض الزناتي وقال آخ ـــ يا تونس تعبتي معايا
وما لقيت لي خل ولا أخ ـــ في الحرب يسند معايا

أو يقول:

زعل الزناتي زمق قال ـــ قال فيا جروح عبت وشاخت
وان كان علي قول العلام ـــ تونس بلا شك راحت[١٠]

فالشاعر هنا لم يبتدع شكلاً جديداً، بل استمده من مخزونه المعرفي. ولم يفعل الراوي هذا الا بناء على ادراكه أن عملية اسر الجمهور اليوم ليست هينة. وأنه لا بد من الاهتداء الى الوسيلة الفعالة التي تجعل المستمع أسير لغته. إذ إن المستمع غالباً ما يكون عارفاً من قبل بقصة البطل، وربما يعرفها بكل تفصيلاتها. وعندئذ تكون اللغة الجديدة الناقلة للقصة القديمة هي الهدف في حد ذاتها.

والمربع هنا أشبه بالمثل الشعبي ذي الشكل القصير المحكم المغلق. ولكن المثل الشعبي شكل لغوي أحكم اغلاقه من قبل، أما المربع فهو مفتوح لتجربة الراوي اللغوية، على الرغم من ضيق حيزه وصرامة نظامه.

---

(١٠) بحث القاه عبد الرحمن الابنودي في: مؤتمر التراث الشعبي، قطر، ١٩٨٤.

وهنا نجد أن المستمع يبدأ في متابعة الراوي منذ بدايته، التي تسمى اصطلاحاً عند الرواة بالعتب. ثم يلاحقه في الجزء الثاني المسمى بالطرح، ويستمر معه في الجزء الثالث المسمى بالشد، ثم يستعد معه لاحكام اغلاق المربع في جزئه الأخير المسمى بالصيد . وبهذا تسير مصطلحات المربع المستمدة من عملية الصيد الطبيعية، خطوة خطوة مع عملية الاتصال بين الراوي وجمهور المستمعين وبهذا يكون الراوي حقق عملية التناص في أكثر من زاوية:

فهو يحتفظ بالبداية الدينية المقدسة بالصلاة على النبي (ص) وينتهي بها وهو التقليد الذي حفظته السيرة المدونة. ثم ان ذاكرته أسعفته بالشكل الشعري المناسب تماماً لرواية السيرة اليوم، ويتيح له في الوقت نفسه تأكيد قدرته الابداعية من خلال الاختيار المناسب لمفردات اللغة من بين حصيلة لغة الحياة اليومية.

وبهذا نستطيع أن نقول إن تدوين النص لم يكن معوقاً لنموه بقدر ما كان رقيباً على النص الموروث. فقد حال بينه وبين الضياع. وهو الأمر الذي ادركه مدونو السير الشعبية في زمن مبكر، ربما قبل أن تحول المتغيرات الاجتماعية دون رواية النص رواية كاملة. وهم بعملهم هذا قاموا بما نقوم به نحن الآن من تسجيل لمواد التراث خوفاً عليها من الضياع. واذا كان التسجيل حالياً يحتفظ بالكلمة المسموعة، فإن المدون اجتهد في توصيل الصوت ضمناً من خلال الكلمة المقروءة.

- ٨ -

وتستمر الذات العربية مختزنة لنماذج البطولة العربية القديمة. وعندما بدأت رواية السير الشعبية على النحو التقليدي، راوٍ وجمهور، تتقلص نتيجة تغير ظروف الحياة وتطورها، اتخذت مسارين آخرين في الاستمرار في استحضار النماذج البطولية، المسار الأول الذي ظلت فيه الرواية مستمرة من خلال قصص يقتطع من السير يهدف الراوي من خلال توصيل قيم بعينها الى جمهوره المحلي. والمسار الثاني الذي ظلت فيه هذه النماذج حاضرة في أذهان الكتاب، فلم يكفوا في أعمالهم القصصية أو المسرحية عن ربط الماضي بالحاضر من خلالها. وكم من أعمال أدبية ألفت حول هذه النماذج البطولية العربية في العصر الحديث. وربما كانت هذه الأعمال من الكثرة، على مستوى الوطن العربي بحيث ينبغي استقصاؤها وحصرها. ومعنى هذا أن الوعي المستمر بالنماذج البطولية يتم على مستويين ثقافيين، مستوى الثقافة الشعبية، ومستوى ثقافة الخاصة.

ونود الآن أن نشير إلى بعض الأعمال الفردية، لا بهدف نقدها وتقويمها، فهذا له مجال آخر من البحث، بل على سبيل الكشف عن استمرار الوعي بنماذج البطولات العربية. واذا كان لكل عصر انشغالاته وهمومه، كما أن لكل عصر معاييره الفنية والجمالية، فإن كل عمل أدبي، لا بد أن يكون في كثير أو قليل، منبثقاً من هذه الانشغالات والهموم من ناحية، ومن المعايير الفنية السائدة في حينه من ناحية أخرى. على أنه قدر انغماس الكاتب في هموم عصره، وعلى قدر اتقانه لصنعة الابداع وحبكته، بحيث يجب التلميح لا التصريح، وتكون وحدة العمل مستقطبة للأحداث واللغة، تكون قيمة العمل.

ومن الملاحظ أن كل الاعمال التي حيكت حول عنترة، على سبيل المثال، تهمها شخصية عنترة في المقام الأول، ولكنها تختلف من عمل الى آخر في طريقة توجيه الشخصية، كما تختلف في الهدف الذي توجه له الشخصية.

فالشاعر أحمد شوقي يفتت أحداث سيرة عنترة التاريخية، وينتقي من هذا التفتيت ما يساعده على ابراز قضيتين قد تبدوان احداهما منفصلة عن الأخرى ولكنهما، وراء السطح، مرتبطتان كل الارتباط. وكلتا القضيتين استمدهما من قيم البطولة النموذجية المتمثلة في عنترة.

أما القضية الأولى فهي قضية الشباب الذي يسعى لأن يعيش حياة ناعمة مرفهة بعيداً عن التحلي بقيم الرجولة وخلق الرجال. وقد استغل الشاعر في ذلك نماذج الشباب الذين تنافسوا على خطبة عبلة، فعقد مقارنة بينهم وبين عنترة البطل الذي أحبته عبلة، على الرغم من سواد لونه وقبحه، فضلاً عن وضاعة قدره في مجتمعه. وقد عقد شوقي المقارنة بين هذين النمطين من الشباب تارة بين عبلة وأبيها مالك، وتارة أخرى بين عنترة وعبلة.

مالك:

عبل أصغي: في أرض نجد شباب أطلعوا في سمائها أقمارا

عبلة:

قد عرفت الغلام ذاك الفتى النضر الذي لا يطيق يقتل فارا
كل يوم مع العذارى كثير العجب مستحييا كاحدى العذارى
أترى يا أبي وأنت أخي يا عمرو كيف انتقيتما الأصهارا؟ (11)

وهذه المشكلة بعينها هي التي كانت تؤرق عنترة، اذ ساوره الشك فيما اذا كانت عبلة تحبه لشخصه أم لبطولته وحبه لها الذي طبق الآفاق.

عنترة:

لو لم تهيمي عبلتي بحملاتي المنكرة
وليس بي أنا ولا بسحنتي المحتقرة
لقلت اذ دعوتني يا قمري يا سكره(12)

أما القضية الثانية المرتبطة بالقضية الأولى، وهي القضية التي كانت شاغل العصر وشاغل الشاعر الأول، فهي قضية الوحدة القومية من أجل طرد المستعمر وهي قضية مرتبطة بالقضية الأولى بالضرورة، حيث أنها لا تتحقق الا اذا توافر عليها رجال أشداء أبطال من أمثال عنترة. وهنا يضم الشاعر بطولة عبلة الى بطولة عنترة، ذلك ان عبلة التي تعشق عنترة حقاً لرجولته وبطولته، تعشقه فوق ذلك لقيمة أخرى وهي غيرته على المصلحة القومية وتجنيد بطولته لخدمتها. ولهذا فهو يتعقب

---

(11) احمد شوقي، مسرحية عنتر، ص ٤٥.

(12) المصدر نفسه، ص ٤٥.

كل ذليل يلوذ بالدولة الغاصبة، دولة كسرى الفرس أو قيصر الروم. فعندما أمسك بقافلة عربية كانت في طريقها الى كسرى وأذلها، دار الحوار بين عجوز في هذه القافلة وعبلة على النحو التالي:

العجوز : وكنا نيمم أرض العراق لنجتازها
عبلة : نحو كسرى؟
العجوز : أجل
عبلة :

لتعطوا الرشا وتنالوا المنى ويمنح سرحان بعض العمل
ويحكم في البيد باسم الهمام وتحت ظبي فارس والأسل
ذليل بباب أنو شروان وعند الخيام عزيز البطل
الى كم تهيمون تحت النجوم وتفترقون افتراق السبل
فنصف قطاع رعتها الذئاب ونصف على البيد فوضى همل
وليس لكم دولة في الوجود وتسحبكم كالذيول الدول
ألمّ على حوضكم قيصر وكسرى على جانبيه نزل
ويحكمكم تحت نير الغريب ومهمازه الأعيياء الدخل
هم الأمراء وقد يرتدون بباب الأعاجم ذل النذل[١٣]

وهكذا تجاوز الماضي والحاضر بعد أن برز التماثل بينهما، وان تمايزا في الوقت نفسه. ولا يتم هذا الادراك الواعي الا من خلال النموذج الذي يحدث هذا التجاور وهذا الربط بين الأحداث المتماثلة. وعندئذ يصبح عنترة، شأنه شأن هذه الأحداث، شبيهاً بعنترة القديم، ومتميزاً عنه كل التمييز في الوقت نفسه.

وعلى مستوى آخر يقرن فريد أبو حديد في قصته أبو الفوارس عنترة بين عنترة وشيبوب أخيه الذي يعاني مشكلته نفسها ولكنه كان يجد الحل لمشكلته على نحو آخر. لقد كان يرى الحل في نسيان المشكلة بدلاً من الاستغراق فيها. وسبيله الى ذلك اللهو والعبث من ناحية، وتهديد قومه على نحو ما يتهدد اللصوص الأغنياء من ناحية أخرى. وكان كلما رأى عنترة تائهاً في أحلامه تارة، ومكلفاً نفسه مشقة المصادمات مع قومه من دون جدوى تارة أخرى، ازداد يقيناً بأنه لا سبيل لمعالجة القضية الا على نحو ما يفعل. قال له عنترة:

«لقد كدت أحسدك على ما أنت فيه يا شيبوب، فإني ما زلت حيث كنت بعيداً عن سعادتي. كنت من قبل ألمحها أمامي وهي لا تزال كأنها تهرب مني كما يهرب الجبان الذي يركب مهراً سريعاً. لم يكن الرق هو الذي يحول بيني وبين سعادتي.. ليس الرق هو الذي كان يشقيني بل هو الوهم الذي يرضى به الضعفاء أنفسهم ويسترون به ضعفهم»[١٤].

ان كلا النمطين، عنترة وشيبوب هارب من الواقع، وكل منهما كان على وعي بذلك، ولهذا فقد كان كل منهما يحاول أن يجر الآخر نحو الحقيقة واليقين حتى لا يتيه في الوهم والشك. واذا كان

(١٣) المصدر نفسه، ص ٥٥.

(١٤) فريد أبو حديد، أبو الفوارس عنترة، ط ١٥ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٩)، ص ١١٣ - ١١٤.

عنترة أقرب إلى الحقيقة من شيبوب واذا كان تحرير الجماعة لا يتم الا على يد البطل الذي يكابد ويعاني، لا ذلك الذي يعبث ويلهو، فإن عنترة يستمر في مكابدته ومعاناته تارة مع نفسه وتارة أخرى في مواجهته لقومه حتى ينتصر في النهاية.

وفي قصة **عنترة بن شداد** لأحمد عباس صالح يستوقف الكاتب عنترة لكي ينتزع منه الحقيقة فيما اذا كان يدافع عن حريته هو أم حرية الجميع. وهنا يدور الحوار بينه وبين شيبوب مرة أخرى. يقول له شيبوب: «ولكنني لا أرى الحرية التي تريد أن تصنعها لنفسك الا جزءاً من كل، والحرية لا تتجزأ. فما الذي يجدي الحرية اذا اصبح عنترة حراً؟ سيكون نصف العالم عبيداً ايضاً».

غير أن عنترة يستمر في كفاحه حتى يحصل على حريته ويتزوج بعبلة وهو على يقين بأنه لن يستطيع أن يحقق الحرية للجماعة الا اذ حرر نفسه أولاً. ولهذا فهو يقول لشيبوب في ختام القصة: «لم ينته كفاحي يا شيبوب فلم أزل عنترة بن زبيبة. ولن ينتهي لي كفاح حتى لا يعيّر رجل على الارض بما أعيّر به؟»[١٥].

وإلى هذا الحد نجد أن عنترة المثال ما زال حاضراً في أزمنة متفاوتة في العصر الحديث والمعاصر. وحتى عندما يستدعى عنترة ليستجوب عما اذا كان هدفه جماعياً وليس فردياً، وعما اذا كان واعياً كل الوعي بالوسائل التي يحقق بها هذا الهدف، فإن هذا الاستجواب لا يصل الى حد المحاكمة، اذ لا يزال عنترة النموذج البطولي القادر على تحرير الجماعة.

ولكن يسري الجندي يستحضر عنترة في مسرحيته **يا عنتر**[١٦] التي نشرت في عام ١٩٧٧ ليسأله على نحو آخر. وتبدأ المسألة من بداية المسرحية عندما يستدعي علي الزيبق المصري عنترة ليعينه على الحاضر. فالحاضر مثقل بالهموم، وقد سلم علي الزيبق بأن حيله وألاعيبه لم تعد قادرة على حل مشكلات العصر، ومن ثم فهو يستدعي عنترة الفارس المغوار لعله يستطيع أن يدلي بدلوه في حل هذه المشكلات.

ويأتي عنترة من قلب الماضي مثقلاً بهموم الانسان الذي يصارع من أجل الانسانية. ويصدر عن صراعه كلمات مدوية تمزق أحشاء الكون الصامت:

حلمي أن يصعد فرسي كي تطأ حوافره كل نجوم الليل هناك
تبعثرها شذرا
أخرج أحشاه
وأبعثرها في وجه الليل الساخر مني
في وجه قبيلة عبس، في وجه العالم[١٧]

---

(١٥) احمد عباس صالح، عنترة بن شداد، كتاب الجمهورية، ٤٤ (القاهرة، تشرين الثاني/ نوفمبر ١٩٧٢)، مواضع متعددة.

(١٦) يسري الجندي، عنترة (مصر: جمعية رواد قصر وبيوت الثقافة بالجيزة، ١٩٧٧).

(١٧) المصدر نفسه، ص ٢٦.

وكما يصرخ في وجه الكون، يصرخ في وجه شيبوب القانع بما هو كائن. . .

أو تعرف معنى الكلمة، عبد
معناها أنك شيء
كتلك الصخرة يركلها من شاء، يبول عليها
لكن الصخرة أفضل حالاً منك، اذ لا يعنيها ذلك، لا تهتم
كهذا الجبل اللا مهتم كتلك النجمة
كل الأشياء تحدق فيك ولا تهتم
لكنك شيء يتعذب
لا شيء يبالي بعذابك، في هذا الكون اللامهتم

وإذا كان الانسان قد قدر له أن يتعذب دون أن تحرك عذاباته أحداً، فالحل اذن أن يقتنع بالممكن كما ينصحه شيبوب:

شيبوب : والممكن ليس قليلاً يا عنترة أمامك، اذ هم يحتاجون اليك
عنترة : وكما يحتاج الراعي الى الكلب
شيبوب : بل بالقدر الكافي كي تحيا أفضل
عنترة : يخنقني هذا الممكن
يمرضني هذا الممكن
هو عاري أرفضه حتى الموت

ولم تستطع كلمات عنترة الملتهبة أن تسكت شيبوب، لأن شيبوباً يظل يرى عنترة عبداً مميزاً بين العبيد. ويكفي هذا لأن يحس بأنه يسود العبيد ان لم يستطع أن يكون سيداً بين الاسياد.

شيبوب: بل أنت تعيش به بالفعل
فمقابل أنك تحمل سيفاً وتحارب من أجل بني عبس
فلست تعيش ككل عبيد بني عبس
تمشي كالطاووس بسيفك، تستلقي في الظل المنعش
وتقول الشعر[18].

وعندئذ تصبح مشكلة عنترة مشكلة جدلية، وهي مشكلة قديمة وحديثة معاً. فإذا كان عنترة يريد أن يتحرر من قيد قبيلته ومن عبودية الأسياد، فلماذا يصارع من أجلهم، ولماذا يعشق الفتاة المنتمية بسيادتها اليهم؟ واذا كان لا مفر له من أن يصارع اسياد القبيلة حتى ينتصر عليهم، فلماذا يسعد بانتمائه اليهم بعد أن ينتصر عليهم؟

ولكن ما الحل اذن؟ والحل يقترحه عليه شيبوب بأن يخلع عنه قيد عبلة ذلك القيد الذي يجعله أسير السيادة حتى بعد أن يصبح حراً. وما أن يسمع عنترة هذا الرأي من شيبوب حتى يصرخ في وجهه متعللاً بأن عبلة ليست هي قيده الوحيد. . .

---

(١٨) المصدر نفسه، ص ٣٩.

نفسي قيد في عنقي
قلبي قيد في عنقي
شعري قيد في عنقي
لوني قيد في عنقي
اسمي قيد في عنقي، قلبي، لوني، اسمي، نفسي
أغلال، أغلال، أغلال
ما أفدح هذي الأغلال(١٩)

ويظل عنترة محاصراً بأصوات متعددة، أصوات تنذره بأنه لم يعد من العبيد، ولكنه لن يكون سيداً من أسياد عبس. فالحرية مطلب صعب وهي اما أن تكون للجميع أو لا تكون. والبطل الذي يحقق لنفسه فحسب مطلباً باسم الحرية، لا يمكن أن يكون حراً. ولهذا تنطلق أصوات العبيد قائلة اثر اعتراف قبيلة عنترة بانتمائه لها وموافقة العم على زواجه من ابنته عبلة.

العبيد:

جال وصال المغوار
غير مجرى الأقدار
أنقذ عبساً من ذل العار المر
ثم أندفع وأنقذ عبلة من ذل الأسر
لكن، هل حقاً قد غيّر مجرى الأقدار
فالسادة ها هم قد عادوا، علموا بمآثره المنقذ، وأقاموا حفلاً للمنقذ
عنترة العبسي الحر.. هذا ما أعلنه فيهم شداد أبيه
أما نحن ففي صمت نشهد.. لا شأن لنا.. لا شأن(٢٠)

ويرحل عنترة ليأتي بالنوق العصافير مهراً لعبلة من عند الملك المنذر حليف الفرس.

ويأسر المنذر عنترة، ولكنه يعود فيطلق سراحه ويمنحه النوق العصافير مهراً لعبلة في مقابل أن يكون حليفاً له، يطلبه وقتما يشاء. ولم يملك عنترة الا ان يوافق على هذا الشرط مقابل أن يحصل على المهر المطلوب لعبلة. ويتزوج عنترة عبلة.

وبعدئذ يحدث التحول في المسرحية الذي يقابله تحول في وعي عنترة يقول المؤلف:

من تسعده القصة الى هذا الحد فليمض بسلام
من ما زال بقلب غض فهنا تكفيه القصة
لسنا أشراراً لنعكر صفوه
أما من يلمح في أحشاء القصة شيئاً آخر، فليتمهل
وككل عبيد بني عبس يسأل
هل حقاً غير عالمه حقاً، أو هل يمكن؟؟

---

(١٩) المصدر نفسه، ص ٤١.

(٢٠) المصدر نفسه، ص ٦٥.

ذاك سؤال يتململ في أحشاء القصة نفس القصة كالبركان[٢١]، وبعد أن تزوج عنترة يفيق على أنه اختار أن يكون حليفاً للمنذر ولكسرى، فكيف يمكن أن يعد نفسه حراً؟ أما أسياد بني عبس فلم يكونوا في قرارة أنفسهم راضين عن انتمائه لهم، بل ازدادوا تشاؤماً منه. وأصبح عنترة أمام خيارين أحلاهما مر: إما أن يرحل من أرض بني عبس، أو أن يبقى معلقاً، فلا هو بين السادة، ولا هو بين العبيد.

وعندئذ تهكم به العبيد قائلين:

العبيد : أو ما أصبحت طليقاً حرا؟
عنترة : ما زلت العبد
العبيد : أو ما أحضرت الابل وصارت عبلة لك؟
عنترة : كي يتأكد أني ما زلت العبد، كي يتأكد أيضاً أن الحب سراب في كون هرم مختل تحكمه الأوهام.
العبيد : العلة في الكون اذن، أم فيك؟
عنترة : العلة فيه، العلة تسبقني، تسبق سيفي

ويحاول عنترة أن يهرب، ولكنه يحاصر مرة أخرى لكي يقر بأن العلة فيه، وليست في الكون.

العبيد : ما الحل اذن ان كانت فيه العلة؟
عنترة : أنا لا أعرف
العبيد : بل تعرف يا عنترة تماماً، ان العلة فيك
عنترة : العلة فيّ!
العبيد : سل الشيطان الحبشي يجبك

وكان الحبشي قد كلفه عمارة ند عنترة بقتله، وأبى، فقتل عمارة الحبشي.

شيطان الحبشي : العلة أنك تهرب منذ بدأت
عنترة : أهرب.. أهرب من ماذا يا حبشي؟
الحبشي : تهرب من وهج الحرية
عنترة : ألأنا منها أهرب؟ منها؟
الحبشي : تتهرب منها حين تكبل نفسك، حين تولي وجهك نحو الأوغاد لتصبح وغداً، لتحقق عيشاً سهلاً وسط عفن[٢٢].

وبهذا تتبلور القضية، قضية الانسان الذي يتوهم أنه يناضل من أجل الحرية فإذا به يرى نفسه في النهاية يدور في فلك القلة المتسلطة ليشتهر من خلالها ويذوق نعيم العيش من خلالها. وعنذاك يتميع مفهوم الحرية ثم يتلاشى.

وقد حاول الكتّاب من قبل يسري الجندي أن يفجروا تلك القضية ولكنهم لم يمسوا إلا حواشيها، ذلك أن عنترة البطل من وجهة نظرهم لا بد أن تتوج بطولته بالزواج بعبلة.

---

(٢١) المصدر نفسه، ص ٩٣.
(٢٢) المصدر نفسه، ص ١٢٨.

على أنه تجدر الاشارة الى أن الحس الشعبي في تعبيره الجمعي رفض أن تكون هذه النهاية الرومانسية هي نهاية كفاح عنترة، بل جعله يتحرك حركة تحرير شاملة من أجل الجماعة، ثم جعله في النهاية يموت بعد أن ولد منه من يكمل كفاحه.

على أن السؤال ما زال وارداً بالنسبة الى مسرحية يسري الجندي. فماذا كان يمكن لعنترة أن يفعل خلاف ما فعله. والجواب على ألسنة العبيد:

العبيد:

يكفي أن تمضي ساعتها وتموت رجل
والعالم ساعتها يحمل معناه بموت رجل
قد مِتّ تدافع عن شيء. وسوى ذلك فتموت كلب.

ورضي عنترة بالموت، ولكنه كان قد خلف وراءه ابناً لم يولد له من عبلة بل ولد له من امرأة عادية مثله ليحمل من بعده رسالته للبشرية جمعاء ويمتد بها، اذا كان هو قد وقف برسالته في منتصف الطريق.

لم يعد الجيل الحديث من الكتّاب المعاصرين راضياً عن أبطال التراث رضاء كتّاب الأجيال السابقة عليهم. فمشاكل الانسان اليوم أكبر من أن يحملها بطل يشتم من أفعاله البطولية دوافع فردية تهدف الى تحقيق مطمح شخصي، وأن بدا هذا المطمح الشخصي طريقاً لتحقيق مطمح جماعي. انما البطل الحق من يبدأ من قلب مشاغل الجماعة وينتهي اليها. وهو الفدائي الذي يكفر عن ذنوبها بتقديم نفسه ضحية لها.

ومن الطبيعي أن تفجر الصراعات في سيرتي الزير سالم والهلالية قضايا معاصرة على نحو ما فجرت سيرة عنترة. واذا كان عنترة البطل الذي ناضل من أجل قضية انسانية، مهما يكن دافعها الشخصي، لم يعد نموذجاً بطولياً كافياً لتحقيق مطالب يعز الحصول عليها اليوم، فما بال الزير سالم وأبي زيد الهلالي اللذين فشلا حتى على مستوى السيرة في تحقيق أي شكل من أشكال الوحدة الجمعية؟

هنا نجد الكاتب المعاصر يتخذ أحد سبيلين: أما أن يكتشف من وراء الفرقة وحدة تتم في اطار مفهوم العدل، كما فعل ألفريد فرج في مسرحية **الزير سالم**، أو أنه يقف من الابطال موقف المدين لهم على ما أحدثوه للجماعة من فرقة، بل من تمزيق وتدمير، وهو ما فعله يسري الجندي مرة أخرى في مسرحية **سيرة بني هلال**.

وفي هذه المسرحية الأخيرة تلخص الأقنعة الثلاثة التي يستخدمها المؤلف كتقنية مسرحية للتعليق على خيبة الأبطال، تلخص منذ البداية النوازع الانسانية الرخيصة التي أدت الى فشلهم، انها «الأمال الفارغة، القتل المتبادل، الحب المستحيل والمجهض أبداً، الكراهية المتبادلة دون توقف، الاستشهاد المجاني، الجبن في قلب البطولة».

ولا يخرج المؤلف عن أحداث السيرة الرئيسية، كما أنه يلتزم بتتابعها الزمني من البداية حتى

النهاية، منذ أن شرع بعض أفراد بني هلال في رحلة الريادة حتى انتهى دياب بقتل الزناتي خليفة حاكم تونس، وما تلا ذلك من اعمال القتل بين الأبطال جميعاً حتى فنوا عن آخرهم، فلا غالب ولا مغلوب.

ويحاول الكاتب أن يبحث عن السبب الخفي وراء هذه المأساة فيجده ماثلاً في بني هلال ونظام الحكم في تونس معاً. فعلى الرغم من أن بني هلال نظموا أنفسهم في البداية، الا أنهم سرعان ما تشتت أهواؤهم، اذ لم يكن قائدهم الحربي أبو زيد الهلالي من القوة بحيث يستطيع أن يكبح جماحهم من ناحية، كما لم يستطع أن يستغني عن دياب الهلالي، رأس الشر. وبهذا كانت قبيلة بني هلال بمثابة شعب من دون قيادة.

اما حكم الزناتي خليفة في تونس، فكان حكماً متسلطاً فردياً، ويصوره الكاتب كما تصوره السيرة من قبل وهو محصن في قلعته، لا يشغله الا سلطانه، فلا يحس بالشعب ولا يحس به الشعب. وبهذا كان الوجه المقابل لقبيلة بني هلال حاكماً من دون شعب.

وكان من الطبيعي، عندما يصطدم النظامان أحدهما بالآخر، الا يغلب أحدهما الآخر، لأن كلاً منهما يمثل نظاماً خاوياً سرعان ما يتقوض عندما تفرض عليه الظروف أن يتعرى من مظهره السطحي.

وعلى الرغم من أن سيرة الزير سالم، شأنها شأن السيرة الهلالية، تقوم على أساس القتل المتبادل بين قبيلتي بكر وتغلب، فإن القتل فيها أكثر تنظيماً أو لنقل أنه كان محدد الهدف. وهذا الهدف حدده الزير سالم من البداية عندما رفض أن يأخذ دية لأخيه المقتول كليب، وأصر على مطلبه وهو أن يعود اليه كليب حياً. ولكن كيف يمكن أن يعود أخوه المقتول حياً؟ ان الاجابة عن هذا السؤال تمثل جوهر مسرحية الفريد فرج **الزير سالم** فلم يكن الزير سالم يهذي عندما أصر على مطلبه هذا، بل كان يعني بحق أن يعود كليب حياً في شخص ابنه الهجرس الذي كانت أمه الجليلة زوجة كليب قد اخفته منذ صغره حتى لا تشب معه روح الانتقام.

لقد كان كل أمل الزير سالم «أن يرتد الواقع لحظة ليبطل جريمة وينقذ مجنياً عليه»[٢٣]. والمجني عليه هو كليب والجاني هو جساس أخو الجليلة. وعندما يقتص الابن من قتلة أبيه، تستمر عندئذ البطولة وتؤدي وظيفتها على أساس العدل لا على أساس الظلم.

وبعد، فهل قال الكتاب بعد كل هذا كلمتهم الأخيرة، وهل يمكن أن تقال الكلمة الأخيرة في الابداع الفني أياً كان مصدره وأياً كان شكله؟ انما الابداع الفني رؤية ووجهة نظر. ولا قيمة لرؤية المبدع ووجهة نظره، ما لم تكن منبثقة من مزيج متناسق من الماضي والحاضر وما لم تكن منبثقة من رصيد معرفي يعد التراث الشعبي جزءاً أصيلاً وأساسياً فيه.

والتعبير الأدبي الشعبي الذي لا يكون الا من خلال اللغة الطبيعية، جزء من الطبيعة

---

(٢٣) الفريد فرج، الزير سالم (القاهرة: دار الكاتب العربي، ١٩٦٧)، ص ٧٨.

والكون، ولهذا فهو يحتوي على شمولها وايقاعها وسحرهما وأسرارهما. انه معين لا ينضب لكل من يود أن يستقي منه.

وقد تكون البطولة في التراث الشعبي وهمية عندما تحاك حول شخصية وهمية مثل شخصية الشاطر حسن. وعلى الرغم من أن الشاطر حسن غير مرتبط بزمان أو بمكان، يظل ممثلاً لقيمة الشطارة القادرة على التغلب على كل العقبات، وان كانت هذه العقبات في عالم الجن. انه البطل الجميل المغامر الذي لا يبكي قط، ولا يفزع قط مهما تكن الأهوال، بل هو يسير مندفعاً كالسهم حتى يحصل من العالم الغريب على الدواء الشافي لمرضى عالمه، أو هو يحصل على الشيء السحري الذي يحيل الفوضى في عالمه الى نظام، والكآبة الى سعادة. وأخيراً هو البطل الذي يلوذ به الانسان عندما يشعر بقوة قاهرة تشل حركته وتدفعه الى اليأس.

هذا هو الشاطر حسن كما رسمه فؤاد حداد في مسرحيته **الشاطر حسن**. وربما كانت الشخصية التي يستلهمها الكاتب من التراث ليست بذات قيمة فنية أو جمالية، اذ لم تصنع من حولها الأساطير والأشعار، ولكنها عندما تنتقل الى عالم الكاتب تكتسب عندئذ قيمتها الفنية. وهذا ما فعله فؤاد حداد كذلك في شخصية «المسحراتي» ويكفي أن يكون المسحراتي شخصاً مرتبطاً بقيمة دينية، ويكفي أن تكون مهمته أن يوقظ الناس من سباتهم لكي يجد الشاعر في هذه الشخصية المرتبطة بهاتين القيمتين معاً رمزاً للبطل الذي يلف ويدور ليوقظ الناس من سباتهم ويذكرهم بأحداث من ماضيهم تارة ومن حاضرهم تارة أخرى، حتى يعوا ما يمكن أن يحدث في المستقبل. وعندئذ يصبح النص معداً، شأنه شأن النصوص الشعبية الأخرى لأن يستوعب من الاضافة ما لا حصر له، كما يصبح النص مفتوحاً لأن يستقبل في بنيته اللغوية من التناص ما لا حصر له. ولقد احتفظ فؤاد حداد بإيقاع لغة المسحراتي المناسبة لايقاع الطبلة، كما احتفظ بجملها الأساسية، ثم حشا هذا الايقاع وتلك اللغة بنبض الحاضر وقلقه.

مسحراتي
منقراتي
أنا بسحر
المبعوثين
أولاد يا رب
في المانيا غرب
وألمانيا شرق
متأسسين
يسلم لي عوده
الواد أمين
بدأ الرسالة

بـ «نستعين»
وثم قال
حبلي متين
أخباري سارة :
أنا اخذت ذرة
ونظام مجرة
ومهندسين
وأنا بذاكر
طول عمر فاكر
وطني ودين
في المغربية

تتمد بيه
ايدي اليمين
لولا فراقنا
انا مش حزين
بافطر معاكم
واسمع دعاكم
آمين آمين
ما أشربش الا
الماء.. والا
في قزار ياسين
وختام كلامي

أبعث سلامي
للأجمعين
نحن نلقن
العلم حقا
وكويسين
والدق على طبلي
ناس كانوا قبلي
قالوا في الأمثال
«الرجل تدب مطرح متحب»(٢٤)

وبعد، أليس البطل حقاً مخلوقاً من فؤاد الدنيا وأحشاء الكون؟

(٢٤) فؤاد حداد، المسحراتي (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، دار الكاتب العربي، ١٩٦٩)، ص ٢٢ ـ ٢٣.

الفصل الثاني عشر
إستمرارية الآداب الشعبية ومواكبتها للتحولات الاجتماعية التاريخية الأساسية في الوطن العربي
النص العينة: سيرة بني هلال

عبد الرحمن أيوب (*)

مقدمة منهجية

ان الناظر في الآداب الشعبية العربية، منذ أول اثبات شفاهي لها الى عيناتها الحاضرة، يقف عند حقيقة لا مفر من الاعتراف بها وهي ان الآداب الشعبية حدث مستمر يواكب مسيرة البيئة التي ولّدته ويعيش بين احضانها؛ ولم تقطع حبل وصاله فاصلة تاريخية أو حادثة اجتماعية مهما كانت ظرفية. واستمرارية الآداب الشعبية شبيهة بالثبات المتحول/ المتطور للغة العربية (وصلة الرحم، ان صح التعبير، بينهما بديهية لا تحتاج الى برهان) وهي كما قال د. منصف المرزوقي: «لغة فريدة من نوعها، لم يعرف ولن يعرف لها التاريخ مثيلاً. قل لي اي لغة في العالم تحافظ على نفسها وتتطور من دون أدنى انقطاع منذ خمسة عشر قرناً كالعربية. نحن نقرأ ونفهم ما كتبه علي بن أبي طالب، حتى الشنفرى، وهم (اللاتينيون) عاجزون عن فهم ما كتب بلغتهم لأربعة قرون خلت»[1].

ومهما يبدو هذا الحكم متسما بالتعميم المفرط الا أن معاينة الانماط الادبية المختلفة، كل على حدة، من شعر ونثر، تخفف من حدة الافراط، وتقيم الدليل على صدق التعميم. فعند قراءة الأدب الشعبي العربي منذ أول اثباتاته يفترض أن يقع التمييز بين شيئين، في حد ذاتها مكملين لبعضهما، وأعني التمييز بين:

أ ـ أشكال تعابير ـ ما يطلق عليه عموماً ـ المأثورات (الشفاهية/ المروية) الشعبية،

ب ـ مضامين هذه التعابير،

ج ـ الحيثيات «المحركة» للتعابير الشعبية، من جهة، والقائمة بدور «المطعم» لمضامينها من

(*) استاذ بالمعهد القومي للفنون والآثار بتونس.

(١) منصف المرزوقي، لماذا ستطأ الأقدام العربية أرض المريخ؟ (تونس: منشورات دار الرأي، [د. ت.])، ص ٤٢.

جهة ثانية: أي: التحولات التاريخية والاجتماعية الأساسية التي عاشتها المجموعات العربية ولا تزال تواكبها.

وقد يكون من اليسير على الباحث أن يقيم الدليل على أن أجزاء من «أيام العرب» (وقائع البطولة) صُهرت في السير الشعبية على انواعها التي لا تزال تتناقلها الأفواه: وبعض الدراسات سعت لذلك فأثبتته. وقد لا يعسر على الباحث أيضاً أن يثبت أن أقاصيص الف ليلة وليلة اندمجت في القصص الشعبي السائر في الوقت الحاضر[٢] بل وأن بعض المحاولات الابداعية الحديثة قد اعتمدت هذه «الليالي» لتبني انتاجاً أدبياً (في ميادين: القصة القصيرة والرواية والمسرح والسينما) يبدو في شكله حديثاً، وقديماً في مضمونه، وذلك بقصد اثبات استمرارية الصلة القائمة بين قديمنا وحديثنا[٣].

أما الشاعر الحديث فما انفك يردد اليوم صرخة الشاعر القديم: «هل غادر الشعراء من متردم». وليست الاشكالية المطروحة علناً أو في طيات «التجديد الأدبي القائم على الاستئثار بالموروث من الأدب العربي» مسألة تكرار المعاصرة للتراث، شكلاً ومضموناً، بقدر ما هي الاعتراف، ضمناً أو علناً، بأن المخيلة الشعبية «مخيلة صاهرة» استطاعت أن تكتنز الماضي الطويل وأن تبقى على الرغم من احداثات الزمن الظرفية ـ على الأسس المثبتة لاستمرارية (الأمة) الناقلة لتراثها (أي لذاتها).

وحركية التاريخ لا ترصد سوى «المحنطات» في المتاحف. وأما «الحي» فقدره غير ذلك: فالشعر الملحون (أي المقول باللهجات الدارجة) لم يخرج قطعاً عن موازين الشعر القديم: ولقد كان هذا الشعر شفاهياً[٤] وموازينه اعتمدت على «الحس الايقاعي» عند الشاعر؛ ولم يطرق الشاعر الحديث باباً ايقاعياً غير هذا؛ ولكن شتان بين ما تضمنه ذلك الشعر والشعر السائر حالياً. وعلى سبيل المثال: هل عالجت القصيدة العربية الى أواخر القرن الماضي «مأساة العمال في المناجم» (الشعر المنجمي) أو «في مصانع تكرير الصلب»... وهل نجد بين تلك القصائد ما يطلق عليه «شعر الفلاحين»... الى غير ذلك.

ويستشف من هذه الأمثلة طرح للموضوع الذي ستتناوله هذه الورقة. وبتعبير آخر: هناك تحولات تاريخية ـ اجتماعية وسياسية أفرزتها المجموعة العربية من ذاتها أو نتيجة الاحتكاك بغيرها من المجموعات البشرية (ضمن جدلية الأخذ والعطاء، والصراع من أجل التفوق، والمهيمن والمهيمَن

---

(٢) انظر: محمود طرشونة، مائة ليلة وليلة (تونس، ليبيا: الدار العربية للكتاب، ١٩٧٩).

(٣) انظر على سبيل المثال: محمود المسعدي، حدّث ابو هريرة قال... (تونس: الدار التونسية للنشر، ١٩٧٣)؛ عز الدين المدني، خرافات (تونس: الدار التونسية للنشر، ١٩٦٨)؛ ثورة الزنج (١٩٧٠)، والحلاج (١٩٧٣).

(٤) انظر: K. Abu-Deeb: «Towards a Structural Analysis of Pre-Islamic Poetry: The Key Poem,» *International Journal of Middle East Studies*, vol. 6 (1975), pp. 148-184, and «The Eros Vision,» *Edebiyat*, vol. 1 (1976), pp. 3-69, and Michael Zwether, *The Oral Tradition of Classical Arabic Poetry: Its Character and Implications* (Columbus: Ohio State University Press, 1978).

عليه، الخ . . .) وهذه التحولات أفرزت بدورها مضامين جديدة أودعتها أشكـال التعبير الشعبي في شكليه الشعري والنثري.

واذا كـان حدوث التحـولات أمراً بـديهياً لا يحتـاج الى اطالـة في الاثبـات، فـإن مـا تتـوجب مـلاحظتـه هو أن اشكـال التعبير عمـوماً بقيت ثـابتة، أي ان البنى المستـوعبة للمضـامين التعبـيريـة «المتجددة» استمرت على ما هي عليه منذ القديم، وان هذه تقوم اساساً على ثنائية تقابلية ثـابتة ـ في حيز بدائلها ـ (أي انها هي نفسها خاضعة لسنة التطور) وأن هذه الثنائيـة تدور حـول عنصر ـ ولعله هو بالذات «**اس الثبات**» أو «**الأس الثابت**» ـ ثابت لم يتغير (بل ولا ضرورة لتغـيره اذ أنه من طبيعـة الانسان أو على حد قول ابن خلدون من طبيعة العمران البشري) الا وهو: «**الصراع**».

ومفـاد القول هـو: أن جميع أشكـال التعبير الشعبي (ويجـوز هنا التعميم عـلى «غير الشعبي») تلتقي في شكل أساسي واحد، نطلق عليه «**البنية التحتية للتعبير**» وهذه البنية ثلاثية التركيب:

عامل ـ أ ـ / صراع / عامل ـ ب ـ

والثابت فيها العناصر الثلاثة من جهة، ومحور «الصراع» (بين العـاملين) بصفة اوليـة من جهة ثانية. والمستمر فيها على مدى الزمن: أي منذ الاثبـاتات الأولى للمـأثورات الشعبيـة الى ما نعـاينه حالياً) هما العاملان المتغيران (أ ـ ب) (في حـالة الصراع المستمـر). واما المحـرك للبنية التحتيـة التي تتخذ اشكالاً تعبيرية تبدو متمايزة، على مستوى السطح، وهي متماثلة على المستـوى التحتي فيتمثل في التحولات الاجتماعية ـ السياسية (وباختصار التاريخية) التي تـولدهـا البيئة البشريـة (ضمن العلاقـة الجدلية المشار اليها).

وقد لا نبالغ اذا قلنا إن الآداب الشعبية تبرز بوضوح ـ الى حدّ ما ـ الطرح الذي تتناوله حالياً بحوث عدة في مجالات مختلفة من المعـارف الانسانيـة المتعلقة بـالتراث العـربي والمتمثل في اشكـالية: الثابت ـ المستمر والمتغير ـ الظرفي/ الدخيل[5]. وبـاضافـة هذه المسـاهمة قـد لا نكون اتينـا بالجـديد وليست النيـة ايضاً تقـديم القـول الفصـل فيـها لا تـزال تتعـثر في بحثـه الاقـلام، وفيـما تعتـبره من الطروحات الأساسية ـ عـلى ساحـة الفكر العـربي ـ لاثبات الـذات. وانما غـايتنا من هـذه المساهمـة الاجتهاد في طرح المسألة من زاوية قد تبدو هامشيـة لأنها مغايرة لما نحت اليه البحـوث عمومـاً. وقد تضيف شعاع نور لبقية الفوانيس المسلطة على «التراث العربي بين الاصالة والمعاصرة»[6]؟

اما المنهج المعتمد في هذه المحـاولة فسيـأخذ بعـين الاعتبار بـالدرجـة الاولى: نتائـج البحوث الميدانية التي باشرتها في بعض الاقطار العربية (تونس، وليبيا والأردن)؛

---

(٥) وبـدائلهـا: الـتراث والمعـاصرة، القـوميـة العـربيـة والـذاتيـات المحليـة والشخصيـة (المحليـة) والشخصيـة (العربية ـ القومية) وغيرها من المفاهيم المطروحة في نطاق التساؤل والمعارضات.

(٦) انظر: أحمد بمو، دراسات هيكلية في قصة الصراع (تونس: الدار العربية للكتاب، ١٩٨٤).

بالدرجة الثانية: الطريقة الاستنباطية للمضامين (الاجتماعية وغيرها) التحتية، وهي طريقة تقوم على ما يطلق عليه في اللسانيات الحديثة بالطريقة التوليدية: وذلك قصد اثبات التلاقح الحاصل بين افرازات البيئة واشكال التعبير في السير الشعبية العربية من جهة والاستمرارية في البنى التعبيرية الحاملة للمضامين المتحولة من جهة أخرى؛

بالدرجة الثالثة: تجريد المعطيات الناتجة الى وحدات «هيكلية» من شأنها ان تساعد على تبسيط ترابط العناصر المكونة للأثر والتي تكون أحياناً في علاقات معقدة؛

بالدرجة الرابعة: تفسير المضامين بناء على ثلاثة «عوامل تحليلية» ولدتها المعاينة الميدانية وهي: حالة المماثلة، والقابلية الابدالية للعناصر المتحولة في الأثر المنقول، والمقدرة الابداعية لناقل الأثر.

وسوف يكون السؤال: «لماذا تواصل الشعوب العربية نقل بعض السير وخصوصاً سيرة بني هلال بمثابة الأرضية لمدار تفكيرنا في اشكالية (استمرارية الآداب الشعبية العربية ومواكبتها للتحولات التاريخية في البيئة العربية)».

وكما اسلفنا يقوم اختيارنا في دراسة هذه الاشكالية على السيرة الهلالية لأنها:
- تبرز بوضوح عملية التفاعل بين الثابت (الشكلي/ البنائي) للتعبير الأدبي الشعبي والمتحول التاريخي في البيئة الناقلة للأثر الأدبي الشعبي،
- تقوم على مفهوم «البطل الجمعي» وبعبارة أخرى المجتمع ككل وليس على مفهوم «البطل الفرد» (مثل سيرة عنترة بن شدّاد، وسيف بن ذي يزن، والامام علي، وغيرها) فينتج عنه أن يخرج الطرح من محيط «الفرد الواحد» الى محيط: القبيلة، الطبقة الاجتماعية باسرها... المجتمع...،
- لأن الذاكرة الشعبية ما زالت تتناقل هذه السيرة أكثر من غيرها، فتصبح بذلك «عينة حاضرة» وهي في الآن «عينة ماضية».

وسيشمل العرض قسماً أولاً يقدم فيه لسيرة بني هلال من حيث مادتها وحضورها، في الزمان والمكان، ثم قسماً ثانياً يسعى الى ابراز دور الذاكرة الجماعية (المخيلة الصاهرة) من حيث انها الأداة الاساسية لاستمرارية السيرة من جهة، ولاستيعاب التحولات التاريخية في اطار السير من جهة ثانية، ثم قسماً ثالثاً يتبلور فيه دور الناقل الشعبي في جعل السيرة تتواصل (أو - إن صح التعبير - «تتحنط») وذلك بناء على الاختيارات - الشعورية أو اللاشعورية - التي يقوم بها بين ما يعتبره (هو وجمهوره) من «احداث تاريخية» وما يعتبره «خارجاً عنه». ولعل في عملية «القياس» التي سيقوم بها القارىء المختص بين ما سيرد في شأن سيرة بني هلال وغيرها من نماذج الانتاج الادبي الشعبي ما يجعلنا نقتصد في ضرب الامثلة الخاصة ببقية السيرة الشعبية العربية.

أولاً: سيرة بني هلال: مادتها وحضورها في الزمان والمكان

سيرة بني هلال أنشودة قبيلة بني هلال العربية التي استوطنت منذ العصر الجاهلي الجزيرة العربية؛ وتروي هذه المسيرة رحلة القبيلة من نجد الى تخوم الأندلس.

أو كما قال ابن خلدون: «انتشرت القبيلة بعيد الاسلام مثل سحابة من الجراد» في المنطقة التي يطلق عليها حالياً العالم العربي الاسلامي. فنتج عن هذا الانتشار ان تداخلت قبيلة بني هلال مع غيرها من القبائل العربية وغير العربية التي تركت أثرها في السيرة الهلالية[٧].

تروي السيرة الهلالية سبب رحلة قبيلة بني هلال وتنقلها: كانت نجد قد اضنكتها سبع سنوات من القحط والجفاف، ولأن حياة القبيلة عمادها المرعى فاضطرت الى الرحيل حيث يوجد الماء والمرعى.

وتقص كل مرحلة من مراحل السيرة لقاء بني هلال مع أحد الأمراء أو الملوك أو احدى القبائل الأخرى؛ وكل هذه الأطراف تعمل على منع بني هلال من تحقيق غايتهم في الرحيل. وتفيد السيرة بأن الصراع لا يقوم بين القبيلة ومعترضيها لأن القبيلة تستهلك انتاج الأرض التي تنزل فيها فحسب، بل وكذلك لأن احدى النساء الهلالية «تُتيِّم» قلب احد الأمراء أو الملوك[٨]، فيمتزج الصراع بأمور العاطفة ويزداد حدّة لأن المرأة التي «سقط في غرامها الأجنبي عن القبيلة. . .» كانت تيّمت أحد الهلاليين أو أحد حلفاء بين هلال[٩]. وهكذا تكون رواية هذه الصراعات وهذه المزايدات العاطفية المادة الأساسية لسيرة بن هلال.

---

(٧) السيرة الهلالية مثل النهر الجارف في الزمان والمكان، فطيلة عشرة قرون وحتى يومنا هذا، ما انفك نقلتها يروونها وينشدونها في الأسواق والمقاهي المدنية والقروية، في البيوت وحيث يجتمع الناس. ولكن خلال سيره، يحمل النهر معه مواد جديد من البقاع التي يمر منها. حول اثر الاحتكاك بالروايات النيجيرية (الافريقية)، انظر الروايات التي جمعها كل من:

J.R. Patterson, *Stories of abu Zeid, the Hilali in Shuwa Arabic* (London: Kegan, French, Trubner, 1930), and Bridget Connelly, «The Structure of Four Bani Hilal Tales, Prolegomena: To the study of Sira Literature,» *Journal of Arabic Literature,* vol. 4 (1973), pp. 18-47.

وعن التأثير البربري فيها، انظر:

Cl. Breteau et M. Galley, «Réflexions sur deux versions algériennes de Zyab le Hilalîen,» papier présenté au: Congrès d'études des cultures méditerranéennes d'influence arabe - berbère, 1, Malte, 3-6 avril 1972, *Actes du 1er congrès d'études des cultures méditerranéennes et d'influence arabe-berbère,* publié par Micheline Galley (Alger: Société nationale d'édition et de diffusion, 1973), pp. 358-364, and G. Conora, «Gli studi sullépia populare araba,» *Oriente Moderno,* vol. 57, nos. 5-6 (1877), pp. 211-226.

انظر أيضاً: كونورا، «السيرة والملاحم الشعبية في الأدب العربي،» مجلة التراث الشعبي، السنة ١١، العدد ٦ (١٩٨٠). كما نجد بيبليوغرافيا وافية عن سيرة بني هلال في: Cl. Breteau, M. Galley et A. Roth, «Témoignages de la longue marche hilalienne,» papier présenté au: Congrès international d'études des cultures de la méditerranée occidentale, 2, Malte, 1976, *Actes,* publié par Micheline Galley (Alger: S.N.E.D., 1978).

(٨) حول تحليل قصة عامر الخفاجي، انظر:

S. Slymovics, «Characters As Puns: An Oral-Poetic Structuring Device in Sirat Beni Hilal,» (under press), and A. Abnoudy, *La Geste Hilalienne,* traduit par T. Guiga (Le Caire: L'organisation égyptienne générale du livre, 1987).

انظر أيضاً: عبد الحميد يونس، الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي، ط ٢ (القاهرة: دار المعرفة، ١٩٦٨)، ومحمد المرزوقي، الجازية الهلالية (تونس: الدار التونسية للنشر، ١٩٧٩).

(٩) بهذا الصدد يمكن تفسير فعل ذياب الهلالي إزاء خليفة الزناتي من هذه الزاوية.

وتشكل الأجزاء الثلاثة التي تتركب منها السيرة الهلالية المراحل الثلاث التي مرت بها القبيلة:

ـ الجزء الذي يطلق عليه: «سيرة بني هلال في بلاد السرو وعبادة»: يشتمل على البنية العرقية للقبيلة وتوزيعها في المكان والزمان[10].

ـ الجزء الذي يطلق عليه «الرحلة» أو «الريادة»: وفيه تصوير لرحلة بني هلال داخل نجد وتأكيد على الأضرار التي تلحق بالقبيلة من جراء الجفاف والمجاعة.

ـ الجزء المعروف بـ «التغريبة»: ويروي مسار القبيلة باتجاه «الغرب» والصراعات العديدة التي حدثت بينها وبين «السلط» القائمة على البقاع ما بين نجد وتونس التي يجتازها ـ أو ينزل بها ـ بنو هلال.

ومهما كانت المرحلتان الثانية والثالثة أهم ما يعرفه نقلة السيرة الهلالية الا أن المادة التي تجمع حالياً وتمثل «مخزون» الذاكرة الجماعية تدور أساساً حول «الرحلة التي اضطرت اليها القبيلة». فالكارثة الطبيعية: الجفاف وما يلحقه من مجاعة، من جهة، ورفض السلطة للاتفاق مع بني هلال على الاستهلاك المشترك لانتاج الأرض (المرعى)، من جهة أخرى، دفعا القبيلة ـ حسب الرواية ـ الى شد الرحال واستبدال الموطن[11].

وهكذا يتجلى الموضوع الأساسي لسيرة بني هلال: الصراع بين «البدو» الهلاليين و«السلط» الضاربة نفوذها في المدن. وبتعبير آخر، تمثل السيرة الهلالية: «رواية لتاريخ مجموعة بشرية اختارت الصراع (بجميع أشكاله) لتأمين إستمراريتها في الحياة». هذا «المحور الدلالي» بشكل ما أطلق عليه بالبنية الأساسية للسيرة الهلالية والتي يمكن تجريدها في شكل الثنائية التقابلية التالية:

البدو/مقابل/الحضر

أو تعميماً أهل البدو/أهل الحضارة

وتعكس هذه الثنائية ـ في نظري ـ المحور الشكلي الذي تُستقطب حوله بقية عناصر السيرة الهلالية خصوصاً وأغلب السير العربية عموماً. وهو ما سنعمل على اقامة الدليل عليه في بقية هذا العرض[12].

---

(١٠) حول البناء النسبي، انظر:

A. Ayoub, «A propos des manuscrits de la geste des Bani Hilal conservés à Berlin,» papier présenté au: Congrès international d'études des cultures de la mediterranée occidentale, 2, Malte, 1976, *Actes*.

(١١) يبدو لي ان هذا المحور هو الذي يتجلى من قراءة (ولو سطحية) للمتن الهلالي (corpus)، أمّا التاريخ فيقدم تفسيراً مغايراً: وانه نتيجة الصراع بين الحكمين الفاطميين في كل من القاهرة والمهدية. أرسل حاكم القاهرة آنذاك بني هلال للإطاحة بالمهدية، انظر: عبد المنعم ماجد، الوثيقة المستنصرية (القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٥٤).

(١٢) التعبير عن هذه الثنائية واضح جداً في القصائد الهلالية التي اوردها ابن خلدون في مقدمته، انظر: ابو زيد عبد الرحمن بن محمد ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، ٤ ج (القاهرة: لجنة البيان العربي، ١٩٥٧ ـ ١٩٦٢)، الفصل ٦١، ص ١٣١٤ ـ ١٣٢٧، وعبد الرحمن ايوب، «منهجية ابن خلدون في تحليل الشعر البدوي الهلالي،» الفكر، السنة ٢٩، العددان ٧ ـ ٨ (نيسان/ابريل ـ أيار/مايو ١٩٨٤). ومن جهة اخرى، هناك اثباتات متعددة على المستويات اللهجية والتاريخية والجغرافية لاستمرارية «الصورة الهلالية» ـ ان صح التعبير ـ في المخيلة الشعبية العربية. وتنقسم هذه =

ثانياً: سيرة بني هلال والتصور الشعبي للتاريخ

تعتبر سيرة بني هلال أنشودة (بالمعنى الملحمي) قبيلة عربية مثبتة تاريخياً. والاثبات التاريخي يحدد ـ الى حد ـ قيمة السيرة. وانتماء سيرة بين هلال الى مجموعة اجتماعية معترف بها جعلها تتمتع «بالمصداقية التاريخية» (وباعتراف المؤرخين). وباعتبارها أنشودة منطقة (جغرافية) بل مجموعة من المناطق الجغرافية ـ فان التصور الفضائي الذي تنطوي عليه تجاوز القطر الواحد إلى ما يطلق عليه بالاقليم العربي الاسلامي ـ فالسيرة تنتقل بنا من نجد (الجزيرة) الى شواطىء البحر المتوسط، ومن شواطىء بلاد الشام الى آسيا الصغرى، وغرباً الى المحيط الأطلسي وتصعد شمالاً الى جنوب اسبانيا ـ بلاد الأندلس ـ وكانت قد مرت بجنوب الصحراء الافريقية سواء من جنوب مصر أم من جنوب ليبيا أم من جنوب افريقيا أم من جنوب أي دولة من شمال افريقيا.

لقد حصلت السيرة الهلالية ولا زالت على مصداقية التاريخ والمؤرخين لأن نصوصها (= متنها corpus) تحوي احداثاً تاريخية عاشتها القبيلة الهلالية[13]. ولكنها لم تحظ بالمصداقية نفسها من قبل الجغرافيين (الرحالة) فهناك مواقع ذكرتها السيرة لا تعترف بها «الجغرافيا التاريخية» وكم من موقع

= الإثباتات الى انواع ثلاثة: المخطوطات، الكتب المنشورة والروايات الشفاهية. انظر:

A. Ayoub: «Sirat Bani Hilal, à propos de quelques manuscrits conservés à Berlin-Ouest: Problématique de l'appartenance religieuse des conteurs populaires,» *Revue d'histoire maghrébine*, vol. 11, nos. 33 - 34 (1984), pp. 19-40, and «The Hilali Epic: Material and Memory,» (under press); W. Von Ahlwardt, *Verzeichniss der Arabischen Handschriften Königlichen Bibliothek zu Berlin*, 10 vols. (Berlin: Asher, 1887-1899); M. Galley, «Manuscrits et documents relatifs à la geste hilalienne dans les bibliothèques anglaises,» *Bulletin de littérature orale arabo-berbère*, vol. 12 (1981), p. 355; Edward William Lane, *An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians*, 2 vols. (London: Nattali and Bond, 1836), vol. 2, pp. 117-129; K. Petracek, «die Poesie al Kriterium des Arabishen Volksromans», *Oriens* (1970-1971), pp. 23 and 24; K. Kramm, «Der Erste Teil des Arabischen Romanzyklus von des Banu Hilal,» (Diss. Universitat au Munster, 1973); R. Basset, «Une épisode d'une chanson de geste arabe,» *Bulletin de correspondance africaine* (1885), pp. 136-148; A. Baker, «The Hilali Saga in the Tunisian South,» (Diss. Indiana University, 1978); and L. Saada: «Documents sonores tunisiens concernant la geste des Banu Hilal,» papier présenté au: Congrès international d'études des cultures de la méditerranée occidentale, 2, Malte, 1976, *Actes;* «Mission en Tunisie», *Groupe linguistique d'études chamitio-sémitiques* (G.L.E.C.S.), vol. 18 (1973), pp. 417-424, and «A propos du colloque international sur le sixième centenaire de l'écriture des prolégomènes par Ibn Khaldoun,» *G.L.E.C.S.*, vol. 23 (1979), pp. 425-428.

انظر أيضاً: م. منصور، **فهرست مخطوطات المكتبة الأحمدية بتونس** (بيروت: دار الفتح، ١٩٦٩)؛ **فهرست الكتب العربية الموجودة بدار الكتب** (القاهرة: دار الكتب المصرية، ١٩٢٨)، وعلي ابو حسين، **فهرست مخطوطات البحرين** (بيروت، ١٩٧٧)، ج١، ص ٢٥٣ ـ ٢٥٥.

(١٣) انظر: J. Schliefer, «The Saga of the Banu Hilal,» in: *Encyclopedia of Islam*, vol. 2, p. 387.

ولا زالت الآراء متضاربة حول الدور التاريخي الذي قام به بنو هلال، انظر:

J. Berque, «Du nouveau sur les Béni Hilal,» *Studia Islamica*, vol. 36 (1972), pp. 99-111.

محمد الشابي، «محاولة في إعادة تحديد تاريخ الغزوة الهلالية الافريقية،» **تاريخ العرب والعالم**، السنة ٤، العدد ٤١ (آذار/مارس ١٩٨٢)، ص ٥٨ ـ ٦٩.

يستحيل العثور على ذكره في «معاجم البلدان» مهما كانت قديمة. وأغلب هذه المواقع غير المبوبة من بنات التصور الاسطوري لنقلة السيرة وقد تم اقحامها من قبلهم لأسباب لا يتسع المقام لذكرها.

ولقد رفض المؤرخون أيضاً أجزاء من مادة السيرة الهلالية، وبالخصوص الأحداث التي لا تنتمي ـ في نظرهم ـ الى التاريخ: أي الأحداث المتعلقة: بالسحر «والعين الحاسدة» و«المحدثات الخارقة للعادة» (الخرافية) (كالغول، والثعبان ذي الرؤوس العشرة)... الخ، وهي ـ كما نعلم ـ أحداث لا تنتمي الى سجل التاريخ (الرسمي) وانما الى سجل التاريخ الميثولوجي الشعبي.

ومفاد ما سبق أن المتن الهلالي (والتعميم جائز على متون السير الشعبية) يطرح اشكالية ثانية في شكل ثنائية تقابلية بين التاريخ «الرسمي» والتاريخ الشعبي (أو البدائي حسب اصطلاح بعض الانتروبولوجيين والمؤرخين للفكر)[١٤] كما يطرح اشكالية موازية تتمثل في الثنائية: الجغرافيا الرسمية والتصور الجغرافي الشعبي.

ولعلنا لا نحتاج الى التأكيد على أن «المواقع الاسطورية» و«الظواهر الميثولوجية» تمثل في دراسة التصور الشعبي للتاريخ من خلال النصوص الملحمية عناصر ذات دلالة اشارية تفوق تلك التي تحظى بمصداقية المؤرخ والجغرافي. وكأن نصوص السير الشعبية تيسر المجال لقراءتين مختلفتين ـ على الأقل ـ قراءة تركز على المعطى الرسمي وأخرى على ما يعتبره نقلتها «الحقيقي في تاريخهم».

فالتاريخ الرسمي قد ابرز الدور الهام الذي لعبه بنو هلال في مرحلة متأزمة خلال القرن الرابع الهجري وذلك في الشق الغربي من الامبراطورية الاسلامية عندما تحول «الخطاب» العقائدي ـ الديني (أو السياسي الديني) إلى صراع بين مجموعتين تنتميان الى نظام واحد، وكان من بوادر تفكك الامبراطورية الاسلامية. ولعل في ذكر هذا الحدث والتأكيد عليه من قبل المؤرخين تأكيد على وجود القبيلة الهلالية وجوداً «سياسياً» وأهمية دورها في المسار التاريخي للمجموعة العربية الاسلامية. أما نقلة السيرة الهلالية فلم يدوّنوا هذا الخبر وانما ـ كما سنثبته ادناه ـ عبّروا عنه بطريقتهم الخاصة التي تبرز مشاغلهم الحيوية الأساسية.

بيد أن التاريخ والمتن الهلالي اتفقا ـ ولو اتفاقاً نسبياً ـ على أن قبيلة بني هلال[١٥] وجدت قبل الاسلام وخلال المرحلة الأولى منه ثم «كظاهرة تاريخية مثبتة» منذ القرن الثالث الهجري (القرن التاسع/العاشر للميلاد)[١٦]. وكلاهما سرد بطريقته الخاصة ما يعتبر بمثابة تأصيل مجموعة بشرية في أرضية الزمن، وأقصد الأحداث الثلاثة التالية: التركيبة النسبية للقبيلة، والأحداث التي تألقت بها عند ميلاد الاسلام وموقفها من الديانة الجديدة، وخاصيات بني هلال الحربية[١٧].

---

(١٤) انظر: C. Lévi-Strauss, *Tristes tropiques* (Paris, 1955); *La Pensée sauvage* (Paris: 1962-1975), and *Anthropologie structurale* (Paris, 1958).

(١٥) انظر: R. Daghfous, «Des Banu Hilal et des Banu Sulaym,» *Cahiers de Tunisie*, vol. 23, nos. 91-92 (1975).

(١٦) Schleifer, «The Saga of the Banu Hilal,».

(١٧) انظر: ماجد، الوثيقة المستنصرية، والشابي، «محاولة في إعادة تحديد تاريخ الغزوة الهلالية الافريقية،».

وخلال مرحلة الصراع السياسي (القرن الثالث/الرابع للهجرة) نشأت سيرة بني هلال أو على الأقل براعمها الأولى والتي أطلق عليها ابن خلدون «الشعر البدوي الهلالي»[١٨]. وبينما يسوق التاريخ أحداث هذه المرحلة بطريقته الخاصة تسوق السيرة الشعبية ـ هي الأخرى ـ الأحداث بطريقتها الخاصة: فبينما يقدم التاريخ الرسمي حدثاً مثل «تخريب المغرب»[١٩] على أنه تم على أيدي بني هلال تذهب السيرة الهلالية الى تعليل ظاهرة «التخريب على أنها تصرف شرعي اضطرت اليه القبيلة لمجابهة المجاعة التي حلت بها ولأن السلط السياسية الحاكمة رفضت مدها بالقوت الضروري.

ولذا لجأ ابن خلدون وعلى غراره عدد من المؤرخين، الى تقديم «عملية التخريب الهلالية» بطريقة «سياسية مشحونة» وكأنه وهو أول مؤرخ يذكر الشعر الهلالي ويورد مقطوعات منه وذلك في مجرى حديثه حول قبيلتي بني هلال وبني سليم ـ يعمد بريشة قلم وتحت تأثير كتابة طبقية ـ الى شطب التاريخ الذي عاشته مجموعة اجتماعية. ورغم ذكر ابن خلدون لمقطوعات شعرية على لسان بني هلال كانت متداولة بين البطون البدوية في افريقيا الا أنه لم يشر ولو اشارة عابرة الى الحياة الاجتماعية والسياسية للمجموعة الهلالية[٢٠] ـ ومهما كان الأمر، فإن المقطوعات الشعرية المذكورة (والتي تصرفت فيها أيدي الناشرين بالحذف أو التعويض على مر السنين) تقدم لنا صورة من القرن العاشر الميلادي ـ عن التركيبة الاجتماعية لقبيلة بين هلال وعن دوافعها ومطامعها، وعن طريقتها في الحياة وعن علاقاتها بغيرها من المجموعات الاجتماعية سواء أكانت متقلدة للسلطة أم مستغلة من طرف السلطة[٢١].

والإحالات الى التاريخ (الرسمي) التي يعثر عليها في نصوص السير (المخطوطة والمطبوعة والشفاهية/المروية) تقودنا الى معاينة التاريخ معاينة نوعية أو بعبارة أخرى الى قراءة التاريخ قراءة مشروطة.

وتتطلب هذه القراءة ـ بادىء ذي بدء ـ أن نولي اهتماماً خاصاً لصياغة النصية (formulation) للأحداث: أي أن نهتم (أولاً) بكيفية النظر للأحداث الملحمية على مستوى المخيلة الشعبية، و(ثانياً) بكيفية ايصال الأحداث من قبل الرواة الشعبيين للسير الشعبية. إذ أن القراءة النقدية للسير القائمة على المعطيات التاريخية التي سجلها التاريخ الرسمي والمؤرخون «الرسميون» من شأنها أن

---

(١٨) انظر الفصل: «من أشعار العرب وأهل الأمصار إلى هذا العهد،» في: ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون (تونس: الدار التونسية للنشر، ١٩٨٤)، ص ٧٥٧ وما بعدها.

(١٩) بالإضافة للمصادر المذكورة، انظر:

Charles-André Julien, *Histoire de l'Afrique du Nord: Tunisie, Algérie, Maroc*, 2nd. ed., 2 vols. (Paris: Payot, 1951-1952).

(٢٠) انظر: ايوب، «منهجية ابن خلدون في تحليل الشعر البدوي الهلالي،».

(٢١) انظر: A. Ayoub and M. Galley, *Images de Djazya: A propos d'une peinture sous verre de Tunisie* (Paris: C.N.R.S., 1977).

تهمل ابراز الرسالة التي ترمي رواية السيرة الى ايصالها، وفي هذا تتفق القراءة التاريخية مع التحليل الشكلي للسير والقصص الذي تتبناه كل من المدرسة الشكلية المبنية على النظرية الصيغية (formulaire) التي وضعها أ. ب. لورد[٢٢] والنظرية التركيبية الوظائفية لفلاديمير بروب[٢٣]. وكلاهما لا يولي اهتماماً كافياً للدوافع الحقيقية التي تدفع الراوي الى اعادة رواية انتاج فني ينتمي الى الماضي. وبعبارة أخرى لا تطرح هذه النظرية وتلك المدرسة السؤال الأساسي الذي يفيد عن سبب تواتر السير الى اليوم: «لماذا يقص الراوي الشعبي الماضي»[٢٤].

١ ـ اشكالية الاستيعاب: الثابت والمتغير (المتحول)

ليست غاية الفولكلوري في دراسته لمضامين المأثورات الشعبية المروية أن يبالغ في دلالة مؤشرات التاريخ الشعبي المتضمنة في النصوص. ولكنه في تعامله مع نصوص ملحمية مثل سيرة بني هلال أو سيرة عنترة بن شداد أو سيف بن ذي يزن أو الألياذة والأوديسة أو أنشودة رولان أو غلغامش أو الكلفيلا . . . ينظر لها على أنها أولاً وبالذات سير للشعوب وأن هذه الشعوب الناقلة لها جزء من التاريخ وبالنتيجة فإن النصوص المنقولة تصبح بدورها تاريخاً ولكن ليس بالتاريخ الرسمي المتعارف عليه.

ومن وجهة النظر هذه يبدو لنا أن الاشارة المهمة الى التصور الشعبي للتاريخ في سيرة بني هلال تكمن في العلاقة القائمة بين المجموعة الهلالية وغيرها من المجموعات الاجتماعية وخصوصاً المجموعة الاجتماعية القائمة على «السلطة» في المواطن التي مرت بها القبيلة في سعيها وراء «القوت». والمتن (corpus) الهلالي يؤكد على هذه العلاقات ولذا فالمستمع الى الروايات الهلالية أو القارىء لها تواجهه باستمرار الثنائية الثابتة الممثلة من جهة للعلاقات القائمة بين بني هلال والسلطة ولتحول هذه العلاقة نفسها من جهة أخرى[٢٥]. ونصطلح على هذا المحور «تحولية العلاقة مع السلطة». أما الثنائية الثابتة (والتي تعتبر الى حدّ البنية التحتية للسيرة) فهي:

البدو (بنو هلال)/الحضر (أهل المدينة) السلطة

والمتفحص للنص الهلالي انطلاقاً من هذه المقابلة ـ مهما كان السياق الروائي لها ـ بامكانه ان يتتبع كيفية ادراك نقلة السيرة الهلالية (أي الرواة وجمهورهم وقس على ذلك بقية السير) للصراع من

---

(٢٢) Albert B. Lord, *The Singer of Tales* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1981).

(٢٣) Vladimir Propp, *Morphology of the Folkate*, 2nd. ed. (Austin: University of Texas Press, 1968), p. 87.

(٢٤) في الواقع، يطرح لورد هذا السؤال في الفصل المتعلق بالموضوع، ولكنه لا يجيب عنه اجابة كافية. انظر: Lord, *The Singer of Tales.*

(٢٥) هذه الثنائية نفسها بجميع تعقيداتها توجد في نصوص قبيلة الروالة، انظر: Michael E. Meeker, *Literature and Violence in North Arabia,* Cambridge Studies in Cultural Systems, 3 (Cambridge, Mass.: Cambridge University Press, 1979).

أجل النفوذ والسلطة بين مجموعتين اجتماعيتين: احداهما تحتل المنطقة الزراعية (البادية) والأخرى المدينة. أما الأولى فيرتبط مصيرها بالارض وما تنتجه وامّا الثانية فيرتبط مصيرها بسلطتها على الأرض وما تنتجه. وبينما تنصرف الأولى ـ وهي المجموعة التي ينتمي اليها الراوي الشعبي في غالب الأحيان ـ حسب ما يمليه ضمير القبيلة ومصلحتها، تتصرف الثاني حسب ما يمليه ضمير المجموعة القائمة على السلطة ومصلحتها... الخ.

وعلى مستوى «الكم» في **السيرة الهلالية** يبدو جلياً استعمال الثنائية (بدو/حضر) وهو ما يدفعنا الى اعتبار هذه الثنائية بمثابة البنية الروائية الأساسية للنص الهلالي. ولو تمكنا من وضع أنفسنا في زمن المتن الهلالي ومكانه لوجدنا أن هذه الثنائية تحتل محور المتحولات الحقيقية والممكنة للنص الهلالي. والمقصود بالزمن هنا «الزمنية» التي يسير النص فيها، وهي زمنية حقيقية تنطلق من أول اثبات للسيرة (النص الذي أورده ابن خلدون) حتى الاثبات الشفاهية (أي الروايات الشفاهية) التي يتناقلها الرواة اليوم. وأما المكان فيشار به الى الجغرافيا المحلية أو بعبارة أخرى الى العديد من المواقع في الرقعة العربية الاسلامية حيث لا زالت تقص روايات السيرة. وأما التحولات فيقصد بها «التعويضات» الفعلية المحتملة التي تخضع لها الثنائية التقابلية: بدو/حضر.

وبعض التعويضات الفعلية والمحتملة ذات الطبيعة التاريخية والاجتماعية قد تكون:

الطبقة الفلاحية	الطبقة البرجوازية
الطبقة الشغيلة	الطبقة المستغِلّة (رؤوس الأموال)
المستعمر	المستعمر
الطبقة المستغَلّة	الطبقة المسيطرة... الخ.

وهذه التحولات/التعويضات حقيقة لارتباطها الحتمي بعنصري الطبيعة: الزمان والمكان. ومن دون التحولات المحتملة ـ وبعض التحولات أصبحت فعلية ـ يصبح النص الروائي (السير) نصاً محنطاً، أو بعبارة أخرى تكون اثباتات السير الشعبية في شكل مخطوطات يرجع اليها الباحث عند الضرورة وهو ما وقع فعلاً لبعض السير الشعبية العربية وغير العربية التي دارت خصوصاً حول البطل الفرد، أو المضمون الديني (عنترة بن شداد، سيف بن ذي يزن، سير الامام علي...، أنشودة رولان، بيوولف، الخ).

٢ ـ حال التماثل خلال عملية رواية السير الشعبية

بيد أنه كما رأينا في الجزء الأول من هذا العرض، فإن عملية «التحنيط» لم تحدث بعد. وبعبارة أخرى، عندما يعمد الباحث ـ المدرك للتحولات التي خضع لها متن السيرة الهلالية خصوصاً ومتون السير الشعبية عموماً ـ الى معاينتها في مدار الزمن ـ أي خلال القرون العشرة التي استمرت فيها ـ وفي الأماكن المنتشرة فيها ـ سيدرك أن هذه التحولات قد حدثت فعلاً أو أن حدوثها محتمل وذلك نتيجة التفاعل المعقد للأسباب الثلاثة التالية:

- حالة التماثل
- الذاكرة
- المقدرة الابداعية لناقل السير.

وان معاينة النصوص الأدبية الشعبية بالاعتماد على الأسباب الثلاثة المذكورة ستفضي بالباحث الى إدراك تصرف ما اطلقت عليه «الضمير الشعبي الجماعي» وتالياً الى الاجابة عن السؤال المطروح: «لماذا يقص الراوي الشعبي الماضي؟».

حال التماثل:

التماثل عملية طبيعية في التصرف الانساني. وهو رد الفعل الفردي أو الجماعي الناتج عن حدوث ظاهرة ما. وفي رواية السير يكون التماثل رد فعل نقلة السير ازاء الرسالة التي تتضمنها السير وتسوقها لنقلتها. وحتى تحدث حالة التماثل ينبغي أن تتوافر العناصر الثلاثة التالية:

- الموضوع
- العامل - ١ -
- العامل - ٢ -

وينبغي أن يكون الموضوع منتسباً الى «المحيط» الذهني للعاملين وهما: الطرف المعبر (وهو هنا: ناقل السير، الراوي) والطرف المتقبل (المتلقي): السامع (وهو هنا: الجمهور)[٢٦]. وينقل العامل - ١ - الموضوع قراءة أو انشاداً الى العامل - ٢ - الذي يكون في وضعية استقبالية. وما أن يتقبل العامل - ٢ - بدوره الموضوع الذي يصبح - عن طريق عملية النقل - موضوعاً مشتركاً بين العاملين حتى يتحول العامل - ٢ - بدوره الى وضعية فاعلة. وهذا التحول من وضعية الى اخرى - من متقبل الى فاعل - ينتج عن رد فعل العامل - ٢ - ازاء الرسالة المُتقبَلة. ويكون رد الفعل إما «الاهتمام» (الاكتراث) أو «عدم الاهتمام» (عدم الاكتراث) وبتعبير آخر يتقبل الموضوع أو يرفضه.

مثال توضيحي

لو اختار العامل - ١ - موضوع روايته «رحلة المكوك الفضائي» لاستجاب العامل - ٢ - (المستمع) إما بالاهتمام أو عدم الاكتراث. وبالنتيجة: فإما أن يمعن في الانصات أو لا تنصت مطلقاً. ويمكن تحليل رد فعل العامل - ٢ - كالآتي: لقد اهتم بموضوع الرواية لأنه يذكره بمشاهد

---

(٢٦) بطبيعة الحال يمكن ان يكون النص المطبوع هو العامل (١)، ويكون بالتالي القارىء العامل (٢). فهناك تشابه بين ما اطلق عليه «حالة التماثل» وما يطلق عليه كنيث بورك «Identification». انظر بصفة خاصة الفصل الخاص بحالة التماثل في:
Kenneth Burke, *A Rhetoric of Motives* (Berkeley, Calif.: University of California Press, 1969), pp. 55-65.

مماثلة قد شاهدها من قبل وتخص قيادة السفينة الفضائية (المكوك). ورد الفعل هذا من شأنه أن يفضي بالعامل ـ ٢ ـ الى مماثلة نفسه ـ أي أن يُحلَّ نفسه محل ـ (ب) ـ الشخص الروائي الذي افرزه الاستماع للرواية. واطلق على هذا الصنف من «التماثل»: «التماثل الفعلي» حيث ينطلق العامل ـ ٢ ـ من الاستحضار المشهدي «المتقبل» الى انشاء «خطاب» (رواية) تضاف اليه تجربته الشخصية.

وعلى هذا التماثل الفعلي تقوم رواية «المأثور الشفاهي» أي فن اعادة الرواية أو قل «فن نقل الخطاب».

وإذا اعتبرنا بوضع العامل ـ ١ ـ في المثلث: الموضوع ـ العامل ـ ٢ ـ العامل ـ ١ ـ، لوجدنا أنه قد تماثل بالموضوع الذي اختار نقله اذ انه لن يروي ما ليست نفسه راغبه فيه. وهو بدوره أيضاً يكون قد «شحن» الموضوع المنقول بعدد من العناصر التي تمت بصلة الى تجربته الشخصية اي إلى رؤيته للعالم. والنتيجة هي كالآتي: العامل ـ١ ـ بتماثله مع مضامين الخطاب الذي هو بصدد نقله، فإنه ينقله للعامل ـ ٢ ـ بطريقته الخاصة مثرياً اياه بطابعه الشخصي، ثم يتماثل العامل ـ ٢ ـ بدوره مع الموضوع المستقبل، وبدوره مرة أخرى يحوله الى خطاب حامل لما هو مهتم به. وبالنتيجة تكون الرواية المنقولة حاملة للطابع الشخصي للراوي الشعبي.

ولأن العامل ـ ٢ ـ أصبح بدوره العامل ـ ١ ـ (أي ناقلاً للرواية) فإنه يصبح من اليسير تصور المرحلية التالية: أولاً، نتيجة عملية التماثل يكون الخطاب المنقول ـ من جيل الى آخر وعلى لسان (أو يد: أن كانت الحالة متعلقة بالمخطوطات) عدد من نقلة التراث وفي سياقات مختلفة ـ حاملاً ـ لسمات التحول وهذا التحول ناتج عن طرق متنوعة لشحن الخطاب المستقبل بحصيلة التصور الفردي والجماعي (شكل من الأشكال) من ناحية، وبحصيلة التجربة الفعلية المستخلصة من حوادث خارجة عن النص من ناحية أخرى.

٣ ـ حال «التماثل» و«التحول» في السيرة الهلالية

وكما ظهر من المثال التوضيحي السابق يبدو أن مفهومي «التماثل» و«التحول» يتضمنان سبب استمرارية نقل السيرة الهلالية عبر هذا التاريخ الطويل. وتعليل ذلك كالآتي:

باعتبار ان الثنائية التقابلية: بدو/حضر تمثل أرضية البنية الروائية للسيرة الهلالية وأنها تدور حول «المحور المضموني» (الصراع المستمر بين البدو والحضر أصحاب السلطة) فإننا لا نستغرب أن يكون المتن الهلالي ناقلاً للثنائية المذكورة بأشكالها المختلفة.

مثال عدد ١:

عندما غادرت قبيلة بني هلال نجد، بعد سبع سنوات من الجفاف، بادرت بتهديد الشريف بن هاشم (والتهديد شكل من الصراع) الذي كان قائماً على المدينة وصاحب الأرض. وكان التهديد بالنسبة الى الشريف بن هاشم ان تخرب القبيلة ارضه (أي بعبارة أخرى أن تفتك منه الأرض فيفقد

بالتالي سلطانه). اما بالنسبة لبني هلال «فالتخريب» - ان حدث تخريب - انما هو «استهلاك انتاج الأرض» فحسب، فالراوي لهذا الجزء من السيرة وجمهوره المستمع - وكلهم ينتمون الى البيئة الفلاحية - أو بيئة مماثلة لها اقتصادياً ويشكون الفقر والاستغلال وهم بصدد الاستماع للمحنة التي مرت بها قبيلة بني هلال من أجل الحصول على المرعى لكسب القوت لهم ولماشيتهم - انما ينصتون في واقع الأمر لرواية وضعيتهم الخاصة. ويكون التماثل قد وقع. وموضوع «الفقدان» لأمر مصيري (القوت اليومي - البحث عن أحد أفراد القبيلة - الحنين الى الأرض - . . . الخ.) الذي من أجله ينتقل المرء (القبيلة) من موطن الى آخر موضوع موجود في جميع «مراحل» السيرة الهلالية. ويمكن تعميم القول بأنه الموضوع الرئيسي الذي يستقطب حوله بقية المضامين الملحمية في السيرة وهو الذي ينمي حركية السيرة وتطور سردها.

مثال عدد٢ :

ويتعلق بشخصية الجازية: وهي المرأة الهلالية ذات الحسان والتي يبدو ظهورها في النص الروائي بمثابة الوظيفة (بالمعنى البروبي للكلمة) التي تنمي التطور المرحلي للرواية، فكلما ظهرت الجازية صار حدث ينتمي الى ثنائية البدو/الحضر. وهذا الحدث قد يبقي على المحور المضموني: أي الحرب، وقد يعوضه ببديله: السلم. وتصرف الجازية يقدم صورة جيدة عن طبيعة العلاقة القائمة بين أهل البداوة التي تنتمي إليهم وأهل الحضر الذين ترغب فيهم (للمصلحة) وفي الآن تحاربهم (مع قبيلتها). ففي احدى الروايات الهلالية يقبل الشريف بن هاشم بتقديم المرعى للقبيلة اذا وافقت الجازية على الزواج منه[٢٧]، ولا تمانع الجازية وتحصل المعاهدة (السلم بين الطرفين). الا أن هذا التصرف في نظر الجازية لا يعدو «الزواج الاستراتيجي» إن صح التعبير. اذ أنها ترفض الانتماء لوسط الحضر ولذا، فإنها تلجأ الى الحيلة حتى تحرر نفسها. فيحدث ما عقدت العزم عليه ويبطل الميثاق (الحرب من جديد بين الطرفين).

وهذا الأخذ والرد الذي تتمتع به الجازية في تصرفها يرد كثيراً في السيرة الهلالية، ويبدو أنه بمثابة المرآة العاكسة لموضوع آخر هام تعالجه السير الشعبية وله أهمية من حيث تصوير عناصر «الضمير الجماعي الشعبي» وهو «الانتماء الى مجموعة اجتماعية».

ففي سياق النص الملحمي لسيرة بني هلال تبدو الرغبة (بل الحاجة) الى الانتماء قوية. وفي القصيد المطول الذي ينشد على لسان الجازية (والأمثلة المماثلة عديدة)[٢٨] يوجه الخطاب حول هذه المسألة مباشرة: «أن لا تعود الجازية الى قبيلتها حتى لا تشتعل الحرب من جديد». ولكن الجازية - تضرب بالوعود عرض الحائط - وتعود. والظاهر أن أهل الحضر (أصحاب السلطة) يفضلون اقامة ميثاق (- من خلال الجازية -) مع بني هلال ليتمكنوا من المحافظة على سلطتهم على الأرض والابقاء على بني

---

(٢٧) انظر: المرزوقي، الجازية الهلالية.

(٢٨) A. Bel, «La Djazya: Chanson arabe précédée d'observations sur quelques légendes arabes et sur la geste des Banu Hilal,» *Journal Asiatique*, no. 3 (1902).

هلال قيد المجموعة المستهلكة[29]. وفي التاريخ الرسمي ما يؤيد هذا الاستنتاج[30].

ولعلّ في تعدد ورود هذا المضمون (الانتهاء الى المجموعة الاجتماعية وهنا القبيلة) ما يدل على أن بني هلال قد أدركوا أن السلطة السياسية لم تكن ترغب في عقد معاهدة معهم الا بغرض استغلالهم - ولعله ليس من باب الصدفة أيضاً أن يخلو النص الهلالي من حادثة تمثل خروج أحد أفراد القبيلة عنها: ولذا نجد أن «دياب الهلالي» الذي يترك القبيلة كلما تعارض مع أحد أفرادها سرعان ما يعود اليها اذا هددها الخطر. والأمثلة المؤيدة لهذا كثيرة[31].

٤ - المدلول السياسي للسيرة

ومن جهة أخرى لا تمثل الثنائية: بدو/حضر - في واقع الأمر - تقسيماً اجتماعياً يقوم على تصنيف جغرافي فحسب، وانما هي ثنائية تقوم أيضاً على تقسيم سياسي تتحكم فيه بالدرجة الأولى مصلحة المجموعة. ولذا نجد المضامين الاجتماعية والسياسية التي تنطوي عليها السيرة الهلالية متجلية وبالخصوص في الروايات المتناقلة في الوقت الحاضر.

وعلى هذا الصعيد تبدو الثنائية بدو/حضر ثنائية ثابتة في تزامنية النص. فأول اثبات للسيرة الهلالية والمتمثل في النص الذي أورده ابن خلدون يبرز هذه الثنائية بوضوح خصوصاً وأن الصراع بين أهل البداوة والحضر كان ظاهرة اجتماعية كرسها الوضع الاجتماعي السياسي.

وفي الواقع استمر هذا الصراع بين المجموعتين طيلة قرون ولم ينته إلّا عندما شرعت القبائل «البدوية» في الاستقرار. بل أن هذا الاستقرار - كما هو معروف - لم يحدث بارادة القبائل الرحل المحضة وانما عملت السلطة المدنية الحاكمة (وكذلك الشأن مع السلطة الاستعمارية) على فرض الاستقرار «المكاني» عليها.

وما ان استقرت هذه القبائل الرحل حتى أصبحت تتعاطى مهنة الفلاحة أو بالأحرى عمل الأرض لفائدة مالكي الأرض: وهو ما نطلق عليه - في تونس - عمل «الخماسة».

وهذا التحول الاجتماعي يؤدي بدوره الى ادخال تعديلات معجمية على طرفي الثنائية التي بعد أن كانت «بدو/حضر» تصبح «فلاحون/اقطاعيون» (حضر). ولا يفيد هذا التعديل المعجمي بالضرورة أن المحور المضموني للثنائية قد تعدل هو الآخر بل الصراع بين الطرفين ثابت ومستمر.

---

(٢٩) نجد مثالاً لهذا التصرف الاستراتيجي في مخطوط تونس، عدد ٥٠١٢. انظر: منصور، **فهرست مخطوطات المكتبة الاحمدية بتونس**، الفصل ١١.

(٣٠) انظر: Schliefer, «The Saga of the Banu Hilal,».

(٣١) انظر: عبد الرحمن ايوب، «قصيدة ليبية حول ذياب الهلالي،» (بالفرنسية)، **مجلة كلية التربية** (طرابلس الغرب)، (١٩٨٠).

ولذا، فإن النقل التزامني للسيرة الهلالية لم يكن في حاجة لابدال لفظي الثنائية بغيرهما، فحال التماثل كافية لجعل الناقل (الراوي والمستمع) يعوض بنفسه لفظ: «البدو/العرب» بلفظ «فلاح/عامل/خدام...» وبالمثل فيما يتعلق باللفظ الثاني للثنائية الذي سيبقى معجمياً ثابتاً مهما كانت التحولات التي سيخضع لها مضمون النص الهلالي.

ولعله من المفيد أن نعاين «تحول العلاقة مع السلطة» في سياق التزامن النصي لأن النص المذكور هو عبارة عن «مجموع» نصوص تمّ نقلها خلال قرون طويلة ولم تتخذ شكلاً مكتوباً إلا في مطلع القرن الثامن عشر مع انها لا زالت تنقل شفاهياً حتى يوم الناس هذا.

ويبدو من جهة أخرى أن الأدب يتطور نتيجة عملية ديالكتيكية تتمثل في شكل التداخل بين المعطيات الاجتماعية والانتاج الادبي. ولذا فليس من الانصاف أن يعمد الباحث الى التعامل مع النص الهلالي - وقس على ذلك بقية نصوص السير - وكأنها ركام ثابت، أونهر راكد لا تتبدل ألوان مائه الا بتغير وضعية الشمس وانعكاس أشعتها عليه. وكم من باحث في مجال المأثورات الشعبية (الشفاهية منها خصوصاً) لا تحدوه اليوم سوى فكرة جمع نص موحد ومتكامل للسير، وكأنّ الباحث هنا - ولعل ذلك تحت التأثير السطحي لعملية طباعة النصوص الملحمية[٣٢] - يبحث عن اقامة الدليل على عدم وجود «التنوع» في النص المتواتر مما يثبت أن نقلة السير على مر التاريخ هم حفظة لضمير أمة واحدة غير متنوعة. وكأن التاريخ بَطُلَ عن احداثاته؛ وكأنّ المجتمع ثابت غير متغير بطبقاته وتقسيماته الاجتماعية؛ وكأنّ النص المروي اليوم ليس سوى ترديد الماضي = الحاضر[٣٣].

وفي الواقع لم ينتج الميدان رواية لأي سيرة مهما كانت ممتدة مثل النهر الجارف. والباحثون المتأثرون بالمدرسة الشكلية[٣٤] يهملون الطروحات التاريخية والاجتماعية والسياسية التي تنطوي عليها مضامين الأدب الشعبي.

فالدراسات الأوروبية التي تعلق اهتماماً كبيراً على ألف ليلة وليلة مثلاً لا يهمها الا تطبيق المنهجية البروبية (دراسة التراكيب الصيغية) لنصوص القصص[٣٥]. والتصرف نفسه ظاهر حالياً فيما

---

(٣٢) هذا ما حاولته فعلاً لوسيان سعادة في: Saada, «Mission en Tunisie,».
وكذلك ما يحاوله عبد الرحمن الأبنودي في: Abnoudy, *La Geste Hilalienne.*

(٣٣) انظر: يوري سوكولوف، الفولكلور: قضاياه وتاريخه، ترجمة حلمي شعراوي وعبد الحميد حواس (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧١)، الفصل ٢، ص ٥٩ - ١٥٥.

(٣٤) انظر: «سيرة بني هلال،» في: اعمال الندوة العالمية بالحمامات ١٩٨٠ (تونس: الدار التونسية للنشر، [تحت الطبع]).

(٣٥) انظر على سبيل المثال:

André Miquel, *Une Conte des Mille et une nuits: Ajib et Gharib* (Paris: Flammarion, 1977).

والمحاولة الايجابية للباحث البريطاني:

H.T. Norris, *The Adventures of Antar,* Approaches to Arabic Literature, 3 (Warminster, Wills: Aris and Phillips, 1980).

يتعلق بدراسة نصوص السير العربية على يد الباحثين العرب وغير العرب. ولذا يبقى السؤال المطروح من دون جواب: لماذا رأت النور قصص ألف ليلة وليلة؟ لماذا رأت النور سيرة بني هلال وبالأحرى: لماذا تواصل الشعوب العربية نقل بعض السير وبالخصوص سيرة بني هلال؟

والأجدى في اعتقادنا أن تكون هذه الأسئلة نقطة الانطلاق لأي بحث في مجال المأثور الشفاهي (الأدب الشعبي).

٥ ـ التواصل في التغير: التنوع في الوحدة

وتعتبر بعض العناصر الروائية ـ مثل حال التماثل ـ مسؤولة عن ظاهرة «التواصل في التغير» التي تتصف بها نصوص السير العربية ومن بينها السيرة الهلالية. واذا اعتمد الباحث الثنائية الأساسية (بدو/حضر أو المجموعة الفلاحية/السلطة المدنية) بمثابة فرضية للبحث، فإنه سيلاحظ أن نقلة السير الشعبية ـ (الرواة) ويكاد جميعهم ينتمون الى الوسط الفلاحي (البدوي) ويجهلون القراءة والكتابة أو يكادون ـ يتماثلون برسالة النص المروي: كيف تمكنت قبيلة بني هلال ـ أو أحد أبطالها ـ من تحقيق الانتصار على خصمها؟ ويمثل هذا المضمون ـ كما نعلم ـ الاهتمام الأول عند المجموعات المستغَلّة (فلاحين وغيرهم): ما هو السبيل للخروج من الوضعية الاجتماعية التي يكابدها المستغَل؟ ومن هذا المنظار يبدو أن النص الهلالي يقدم طريقة تمكن «المستغَل» (المضطهد) من السيطرة على الأرض التي هو في حاجة إليها.

وبالنتيجة تصبح المعادلة التالية: نص ينقل موضوعاً معتاداً (ينتج عنه) مجموعة مستغلة تتماثل ومضامين النص المنقول. وعلى مستوى التماثل المضموني يمكن أن نرى تماثلاً جزئياً في شكل تماثل مجموعة اجتماعية مع شخصية ملحمية تعود تصرفاتها بالفائدة لمصلحة المجموعة: ففي مصر مثلاً يعتبر أبو زيد الهلالي شخصية شعبية. وهو شجاع ومحنك ويحسن في كل الظروف استعمال الخطاب (السياسي) وحمل السيف ويتحرك للحصول على المرعى الذي تحتاجه قبيلته وعادة ما يحصل عليه لا بسيفه وانما بحنكته[٣٦].

وفي بلاد المغرب العربي تحتل الجازية الهلالية الصدارة في الروايات المتناقلة؛ وقد يعود تفوق هذه الشخصية المعروفة بشجاعتها وحميّتها وتضحياتها من أجل قبيلتها الى الدور الذي تلعبه في الضمير الشعبي الجماعي الأرضية البربرية في المساعدة على اقامة حال التماثل بين البطلة الملحمية (الأسطورية الجازية) والبطلة البربرية التاريخية الكاهنة[٣٧]. والروايات الهلالية البربرية التي سجلت في الجزائر تعتمد اثباتاً لهذا الافتراض[٣٨].

---

(٣٦) لعله من المفيد مواصلة البحث في هذا الاتجاه للتأكد فيما اذا كانت نقلة الهلالية ـ في الوسط الفلاحي المصري ـ لا تقيم موازاة بين أبي زيد الهلالي وجمال عبد الناصر، خاصة في فترة ما يطلق عليه بالاصلاح الزراعي.

(٣٧) انظر مادة «الكاهنة» في: *Encyclopedia of Islam*, 2nd. ed.

(٣٨) انظر: Breteau et Galley, «Réflexions sur deux versions algériennes de Zyab le Hilalien,».

وباختصار اذا لم تتماثل المجموعة الفلاحية (البدوية) في شكل أو آخر مع الطرف الأول من الثنائية (بدو/رحل) فلا نرى موجباً عندها لتواصل اليوم نقل «السيرة». وقد يكون من المفيد أن ينظر الباحث الى السيرة الهلالية في السياق الشامل للأدب الشعبي حتى يتمكن من ادراك «التماثل» الذي يحدث بين «موتيفات» السيرة (الملحمة) ونقلتها.

والقصص الشعبي التي تدور حول الفلاحين تصور جيداً كيفية توظيف «حال التماثل». ولقد جمع لين[٣٩] مدة اقامته في مصر عدداً من القصص التي يواجه الفلاح فيها السلطة التركية. وهذه الاقاصيص التي سجّلها لين ومن بعده حسن الشامي[٤٠] تصور رفض المصريين لحاكم جعل من الفلاح عبداً واثقل كاهله بفرض الجباية عليه[٤١].

وخلال هذين القرنين استقر الاستعمار في الوطن العربي. وما الاستعمار الفرنسي أو الايطالي أو الانكليزي الا البديل للسلطة التركية التي في بعض الأحيان لم تترك الساحة السياسية الا في مطلع النصف الثاني من القرن العشرين. وخلال هذه المدة ارتقت السيرة الهلالية خصوصاً ذروة مجدها، والرصيد المخطوط منها يثبت ذلك[٤٢]. وتمثل هذه الوضعية التداخل نفسه الذي نلمسه حالياً بين الحدث السياسي والحدث الأدبي إن صح التعبير. ولذا عندما نطرح السؤال على الراوي الشعبي لماذا تروي السيرة الهلالية؟ لا نفاجأ بما أصبحت إجابة معتادة: لأني أرى فيها أمجاد الأولين[٤٣]. فهل يحتاج المرء أن ينشد أمجاد الأوائل لو كان هو نفسه مجيداً؟! أو كما قال طرفة ابن العبد:

إن الفتى من يقول: ها أنا ذا ليس الفتى من يقول كان أبي.

وليست السيرة الهلالية وحدها التي انتشرت بكثافة خلال القرنين المذكورين. فقد لقي الكثير من السير والقصص المصير نفسه وعدا السير الدينية نذكر على سبيل المثال لا الحصر: **سيرة عنترة بن شداد**[٤٤] **سيرة سيف بن ذي يزن**[٤٥]... **وألف ليلة وليلة**[٤٦]. وقد يحدو بنا الرأي على غرار ما ذهب اليه البعض الى أن انبعاث القصص الشعبي عموماً انما كان نتيجة تخلف ثقافي (انحدار ثقافي) عاشه العرب وأفول أدبهم

---

(٣٩) انظر: Lane, *An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians.*

(٤٠) Hasan M. El-Shamy, *Folktales of Egypt* (Chicago, Ill.: University of Chicago Press, 1980).

(٤١) انظر: ابو العباس احمد بن علي المقريزي، الخطط المقريزية المسماة بالمواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار يختص ذلك باخبار اقليم مصر والنيل وذكر القاهرة وما يتعلق بها وبإقليمها (القاهرة: مكتبة احياء العلوم، ١٩٥٩)، ص ٨٧ وما بعدها.

(٤٢) انظر: أيوب، «منهجية ابن خلدون في تحليل الشعر البدوي الهلالي،» وكذلك المخطوطات ٩١٨٨ - ٩٣٦١ في: Ahlwardt, *Verzeichniss der Arabischen Handschriften Königlichen Bibliothek zu Berlin.*

(٤٣) انظر مقدمة عبد الرحمن قيقة للسيرة الهلالية في: Abnoudy, *La Geste Hilalienne.*

(٤٤) Norris, *The Adventures of Antar.*

(٤٥) Rudi Paret, *Sirat Saif ibn Dhi Jazan: Ein Arabischer Volksroman* (Hanover: Lafaire, 1924).

(٤٦) *The Arabian Nights Entertainments,* translated by Edward William Lane (New York: Holby, 1913).

الكلاسيكي (أي الأدب الفصيح)[٤٧].

بيد أن انبعاث الأدب الشعبي كان قد واكب بعض الأحداث التاريخية. والسيرة الهلالية قامت هي نفسها على احداث تاريخية ثابتة[٤٨]. وكأنّ لسان الحال يقول إن هذه السيرة كانت ملائمة لأن تكون أرضية متقبلة لعملية التماثل التي تنساق اليها مجموعة مستغلة. فعبر حال التماثل هذه تعبر المجموعات المستغلة عن دوافعها لرفض كل سلطة تفرض عليها.

ولعلنا نجد في الأمثلة الثلاثة المدرجة فيما يلي والمنتخبة من أرضيات عربية متمايزة وهي: تونس وليبيا والأردن، ما يعضد هذا الطرح.

أ ـ النموذج التونسي

في الجنوب التونسي حيث هناك أكثر من اثبات على الحضور الهلالي تم في أواخر القرن الماضي تسجيل رواية هلالية تطلق عليها رواية تشين[٤٩]. وتدور أساساً حول إحداث الجازية لاتفاق بين قبيلتها والسلطة السياسية القائمة في شمال القطر التونسي (برّ إفريقيا). ويتطور السرد في هذه الرواية بصفة عادية، فيترك بنو هلال نجد بحثاً عن المرعى، وتشق القبيلة أرض مصر ثم أرض برقة وطرابلس من دون أن يحدث ما يوقفها عن سعيها وما أن تصل الى افريقيا حتى تدخل في صراع مع حاكم تونس (خليفة الزناتي). لم تكن القبيلة ترغب الّا في الحصول على القوت لها ولحاشيتها ولم يكن حاكم تونس ليسمح للقبيلة بذلك الا اذا وافقت الجازية على الزواج منه. وتوافق الجازية ويحدث الزواج. ثم تلجأ الى حيلة (وهي شكل من أشكال الصراع الاستراتيجي) للعودة الى قبيلتها وما أن تعود الجازية الى قبيلتها حتى «يعوضها» الراوي بشخصية غير هلالية. وليست هذه الشخصية الجديدة سوى «عزيزة عثمانة» أي عزيزة بنت عثمان باي التي عاشت في أواخر القرن السادس عشر (١٥٦٠ـ ١٦١٠)[٥٠] وعرفت بأعمالها الخيرية لفائدة الطبقة الكادحة.

وليس هذا الانتقال المفاجىء كما يذهب الظن بالبعض نتيجة خلط في ذاكرة الراوي، وانما هو دليل على عملية التماثل التي احدثها ـ شعورياً أو لا شعورياً ـ الراوي بين عزيزة عثمانة و«الجازية» اذ أنه في نقله الرسالة الهلالية كان كما يبدو قد أحل نفسه في تاريخ مجموعته الاجتماعية وبالتالي كان ينقل وقائع تاريخه المعيش.

---

(٤٧) وهي وجهة نظر معروفة لدى المستشرقين ومن تتلمذ عنهم من أهل هذا العصر.

(٤٨) نذكر من بينها تحالف الهلاليين مع القرامطة، والتحالف الهلالي الاباضي (جبل نفوسة)، والحكم الفاطمي بالمهدية (القرن الخامس للهجرة).

(٤٩) انظر رواية «تشين» في:

M. Galley and A. Ayoub, *Histoire des Béni Hilal et de ce qui leur advint dans leur marche vers l'ouest* (Paris: Armand Colin, 1983).

(٥٠) انظر: حسن حسني عبد الوهاب، **شهيرات التونسيات** (تونس: مطبعة المنار، ١٩٦٨).

وقد يفسر هذا «التعويض» على أنه ترجمة للاحساس الاجتماعي عند الراوي وجمهوره والمتمثل في الشكوى من غياب «الاصلاحات الاجتماعية» التي من شأنها أن تساعد سكان الجنوب التونسي وهم في أغلبهم من العمال الزراعيين أو الرعاة.

وقد يكون من المفيد أن تقرأ هذه الرواية بطريقة تراجعية (من آخرها الى مطلعها) حتى تدرك دلالة الرسالة المنطوية عليها والتي تأخذ كامل مصداقيتها اذا ما قورنت ببعض دلالات، الأمثال الشعبية التي كانت سائدة آنذاك[٥١]. ولقد لجأ راوي السيرة بصنيعه الى ادخال عزيزة عثمانة في المأثور الشعبي، ولكنه احتاط لذلك حتى لا يحدث تنافر وحتى يحلها في استمرارية المأثور بأن كساها لباس الهلاليين القدامى.

ب ـ النموذج الليبي

المثال اللاحق مستخرج من بحث ميداني أجريته في منطقة طرابلس (ليبيا)[٥٢]. ولا تقل المادة المسجلة عن ٨١ ساعة من الروايات المتنوعة للسيرة الهلالية على لسان نقلتها الذين تتراوح أعمارهم ما بين ١٤ سنة و٨٥ سنة. وهم يمثلون عينة متكاملة من التنوع الاجتماعي الليبي وينتمون الى وسطين متميزين، الوسط الفلاحي والوسط الجبلي، ويعود استقرارهم في مدينة طرابلس الى السنوات الأخيرة (بعد ١٩٦٩).

وتتفق هذه الروايات حول «دياب الهلالي» باعتباره البطل الرئيسي: فله من الخصال ما يبوّؤه الصدارة مثل: الاقدام والشجاعة، والأخذ بالثأر ونجدة القبيلة كلما هددها الخطر[٥٣].

وكنت بعد حصة التسجيل أطرح السؤال التالي: ماذا يمثل ذياب بالنسبة لك؟» فكانت أغلب الاجابات الفورية: «ذياب هو نموذج وفي مسايرته منفعة. وهناك درس يستخلص من تصرفه ومن السيرة. . . لمواجهة التقلبات السياسية التي جعلت الوطن العربي والاسلامي على ما هو عليه حالياً».

وفي هذه الاجابة ما يدل على أن اختيار «ذياب الهلالي» بطلاً كان اختياراً مدركاً وفي الواقع لا يختلف ذياب (رجل الحركة الدائبة الذي لا يريح فرسه وراعي الابل) عن أي انسان ليبي من الصنف الذي حددته عينة البحث الميداني. فهذا الانسان نفسه يقوم كذلك بالوظائف الثلاث المذكورة. وبالتالي فهذا الاختيار المدرك قد نتج عن «حالة التماثل» التي سلطها الراوي على بطل روايته.

---

(٥١) انظر بعض هذه الامثال في: الطاهر الخميري، **منتخبات من الأمثال العامية التونسية** (تونس: الدار التونسية للنشر، ١٩٦٧).

(٥٢) مجموع هذه التسجيلات محتفظ به بما كان يطلق عليه مركز الجهاد الليبي (مركز دراسات التاريخ الليبي). وقد أجري العمل الميداني خلال السنتين ١٩٧٨ و١٩٧٩.

(٥٣) انظر: أيوب، «قصيدة ليبية حول ذياب الهلالي،».

ويقيم جزء من المادة المسجلة مماثلة بين الشخصية الهلالية (ذياب) ووجهين من وجوه الساحة السياسية الليبية المعاصرة. أما الوجه الأول الذي يشير اليه الرواة المتقدمين في السن فهو عمر المختار[٥٤]. وأما الوجه الثاني الذي يشير اليه الرواة الأقل سناً فهو معمر القذافي. واذا كانت حال التماثل مع الوجه الثاني أقل وضوحاً، فأغلب الظن أنها ستصبح أكثر تجلياً في الروايات الشعبية (البطولية) التي سيقع تسجيلها في السنوات المقبلة.

وتتجلى حال التماثل مع عمر المختار في النصوص المسجلة، فالبعض منها صوّر «ذياب الهلالي» ـ في مدينة غدامس ـ مشهراً سلاحه على قبائل نازحة من سواحل ليبيا، والواقع انّ ذياب هذا ليس الاّ عمر المختار ضارباً بسلاحه جنود المستعمر الايطالي. ولا غرابة في مثل «حال التماثل» هذه خصوصاً اذا علمنا أن راوي هذه «الأحداث» كان في فترة ما من تاريخ ليبيا المعاصرة من بين أولئك الذين يطلق عليهم «المجاهدين» ولا غرابة فيها أيضاً اذا وجدنا بعض الرواة لا يقلد ذياب «البارودة» أو «السيف» وانما «الرشاشة (البُنْدقَة)» و«المدفع». وقد يتبادر الى الذهن ان هذا «التبديل المعجمي» ضرب من المفارقة الزمنية (anachronism) ولكن المفارقة الزمنية قد لا تتجاوز السطح من النص.

ويبدو لي أن ناقل السيرة هنا «يماثل» ـ أو قل: يمزج بين الشخصيتين. فالسيرة بالنسبة اليه أصبحت بمثابة الشبكة التي تحاك عليها «لفائف» التاريخ المحلي. ولقد ناقش ب. لورد عملية التمازج في السرد القصصي لسياق مماثل قائلاً: «إن الحماس الوطني الذي تألق خلال القرن التاسع عشر أدى الى استعمال السير الشعبية لأغراض الدعاية الوطنية: فالقصائد تمجد الأبطال القدماء وتصف صراع «الوان» مع الأعداء الأجانب»[٥٥] ومهما وافق قول لورد بعضاً من الأدب الشعبي العربي الذي جند لغرض الدعاية، فإن السير الشعبية ـ والهلالية خصوصاً ـ منزهة عن ذلك. وعلى كل فالروايات الهلالية الليبية المذكورة قد غيرت بعض العناصر واستبدلتها بغيرها التي تطبع الشخصية بالطابع المحلي: فاللباس الذي يكتسيه ذياب هو «اللحاف» المحلي والطعام الذي يقتاته مكون من الأكلات الشعبية الليبية... الخ. وباختصار جعلت الروايات الهلالية من ذياب الهلالي «ذياباً» ليبياً: وما هذا الأخير سوى عمر المختار[٥٦].

ج ـ النموذج الأردني

تقوم الاستنتاجات التي سأسوقها فيما يلي على المادة المجمعة خلال العمل الميداني الذي أجريته:

أ ـ مع المجموعة الأردنية في المنطقة الفلاحية من الأردن.

---

(٥٤) هو أحد الوجوه السياسية اللامعة في التاريخ الليبي المعاصر، وقد كان قائد الحرب الليبية ـ الايطالية في مطلع هذا القرن.

(٥٥) Lord, *The Singer of Tales*, p. 7.

(٥٦) قد نتساءل عن غياب عمر المختار في الأدب الشعبي الليبي بصفة عامة رغم وفرة هذا الأدب. ولكن أؤكد هنا على التحولات التي مر بها المأثور الشعبي، فالسيرة الهلالية جزء هام من الأدب الشعبي الليبي.

ب ـ ومع المجموعة الفلسطينية المقيمة في مخيمات الشمال الغربي من الأردن[٥٧].

وفي الروايات الهلالية التي تنقلها المجموعتان الأردنية والفلسطينية ـ والتي يطلق عليها عادة **سيرة ابي زيد الهلالي** ـ يقوم أبو زيد الهلالي بدور البطل وهو على غرار ما في الروايات المصرية وروايات شمال افريقيا وافريقيا ما دون الصحراء قد عتق نفسه بذكائه ودهائه وسلامة رأيه.

وفي بعض الروايات المسجلة في المنطقة الفلاحية من الأردن يكتسي أبو زيد لباس الفلاح، ويشتغل في الأرض ويجلس آخر النهار حول «المِنْقَل» ليحتسي مع الفلاحين «القَهْوَة السَّادَة» وليتحاور معهم في شؤون القبيلة[٥٨].

ويتواصل السرد: أبو زيد الفلاح يعرف السبيل لمقاومة «البدو» النازحين من الجنوب للسطو على الفلاحين ولافتكاك «المحصول الزراعي».

وتظهر هذه الصورة كما نرى حالاً من القلب الجذري: فأبو زيد ـ كما هو شائع في الروايات الهلالية ـ ينتمي الى المجموعة البدوية التي تهاجم «الحضر» للحصول على المرعى. وهذا القلب الجذري هو ـ في الحقيقة ـ عملية تحويلية تكتسب مدلولاً هاماً اذا وضعت في سياقها التاريخي. وهناك مصادر تاريخية عدة تثبت أن بدو جنوب الأردن كانوا يقومون بغارات شبه منتظمة على المناطق الفلاحية الشمالية[٥٩] لانتزاع المحصول الزراعي من الفلاحين.

فالروايات الهلالية في المنطقة الفلاحية من الأردن بذكرها لأحداث مماثلة لما يورده التاريخ انما تسجل احداثاً تاريخية. وما «عملية التحويل» التي اجريت على مستوى شخصية ابي زيد الهلالي سوى اشارة غير مباشرة الى أن المجموعة الفلاحية كانت ولعلها لا تزال تفتقد الى «شخصية ـ بطل» بامكانها أن تحتل وظيفة أبي زيد كما يحددها «الضمير الجماعي» في روايات السيرة الهلالية.

وفي القصص الشعبي عند فلاحي الأردن أكثر من دليل على هذه الرغبة في «أحداث» البطل الحامي. فأغلبها يروي «الحيل» التي يلجأ اليها الفلاح لاخفاء المحصول الزراعي[٦٠]. فهل يحتاج الفلاحون الى اخفاء المحصول الزراعي لو كان بينهم «أبو زيد» يثني عزائم السلاطين ويعيد البدو الى صحرائهم؟ وكأنّ الراوي (الفلاح) يلجأ الى عملية «التبطين الدلالي» عندما يستعمل عبارة «اخفاء المحصول الزراعي». ولغرض ما تشير العبارة الى اخفاء الدلالة الحقيقية للقصة المنقولة. فالثابت تاريخياً ان السلطة العثمانية (ثم التركية) هي التي كانت «تأخذ» من الفلاح «محصوله الزراعي». وعبارة «تأخذ المحصول الزراعي» في الروايات الهلالية الأردنية بديل لعبارة «تسلب...».

---

(٥٧) أجريت هذا العمل الميداني خلال إقامتي بمدينة اربد (شمال غربي عمان) ما بين العامين ١٩٧٩ ـ ١٩٨١.

(٥٨) تجدر الإشارة بأن الفكر القبلي لم يضمحل بعد عند الشعب الأردني.

(٥٩) انظر: M. Guichon, *La Jordanie réelle* (Paris: Maisonneuve, 1970).

(٦٠) تتمثل احدى الحيل في اخفاء الحبوب في الآبار الخاصة بذلك. انظر: A. Ayoub, «Habitations en milieu rural du nord-ouest de la Jordanie,» *Bulletin des études orientales* (Damas), (1982).

ولقد كانت هذه السلطة تعمد الى السلب وذلك في شكل فرض الضرائب المشطة أو في شكل مصادرة المنتوج الفلاحي اذا لم يتمكن الفلاح من دفع الضريبة.

و«الجباية» قائمة الى اليوم في ظل الحكم الراهن وكذلك يتواصل نقل الروايات الهلالية. وبعبارة أخرى كأنّ الراوي الشعبي (الفلاح) يعمد في نقله للمأثور الشفاهي إلى «الوظيفة السردية» التي نطلق عليها التركيبة المزدوجة للخطاب (double articulation). وتتمثل التركيبة المزدوجة (أولاً) في عملية التحويل التي تطرأ على شخصية أبي زيد الهلالي وتجعل منه شخصية «محلية» (فلاحاً) (وثانياً) في عملية اخفاء الدلالة الاجتماعية الحقيقية للخطاب المنقول وتعويضها بسرد أحداث اجتماعية تنتمي الى الماضي (ولو أن هذا الماضي يعكس الحاضر).

و«التركيبة المزدوجة» التي هي من العناصر البنيوية للصنف الروائية ظاهرة دلالية (وشكلية، من دون شك) تساعد على عملية «التماثل»؛ وهي في النهاية تبرز المستوى التحتي للخطاب المتمثل في الثنائية التقابلية: الوسط الفلاحي / السلطة (المدنية) ولا تختلف هذه الثنائية في جوهرها عن الثنائية الأساسية: بدو/حضر. بل ليست الثنائية السابقة سوى «تحول» لها[٦١].

هـ ـ النموذج الفلسطيني

وتقدم لنا البيئة الفلسطينية (في الأردن) طرحاً مغايراً لما تقدم. ففي أفواه الرواة الفلسطينيين لم تعد السيرة الهلالية ذلك النهر الجارف فحسبها رافداً يكاد يكون جافاً. ولا يكاد الراوي يستهل سرده حتى يتوقف عنه قائلاً: «سيرة ابي زيد الهلالي مرجعها الماضي، ولنا اليوم سيرنا». وفي هذا الحكم على السير القديمة اقرار ضمني للدور الذي يمكن أن تقوم به «حال التماثل» في استمرارية نقل المأثور الشعبي. وبيان ذلك كما يلي: في الروايات القصيرة جداً التي تم تسجيلها على لسان رواة من المخيمات الفلسطينية يلاحظ أن شخصية أبي زيد لا تنتمي ـ في ظاهرها على الأقل ـ الى الماضي، وانما الى الحاضر المباشر: فهو المحارب الدائب الحركة والمتنقل داخل رقعة جغرافية جميع مواقعها مدن وقرى فلسطينية. وهو يحمل سلاحاً حديثاً وينتصب في أعالي الجبال لمحاربة العدو (هكذا السرد). وباختصار، فأبو زيد (الفلسطيني) ليس الا الاسم الملحمي لشخصية: الفدائي. والباحث الذي يمعن في الاستماع الى الروايات الهلالية التي ينقلها الرواة الفلسطينيون قد يعسر عليه أن يصدق أن ما يستمع اليه هو جزء من السيرة الهلالية. واذا ما فاتح الراوي في أمر شكه وأن أبا زيد الهلالي شخصية تختلف عن الشخصية المذكورة في الراوي، تكون اجابته كالآتي: كم من أبي زيد بيننا الآن... وْشُويِدّنا في الآخر!»[٦٢].

---

(٦١) انظر: A. Ayoub, *Aspects évolutifs dans les versions hilaliennes de Jordanie* (Tunis: M.T.E., sous presse), (avec corpus).

(٦٢) بلهجة الراوي، وهو دليل على ادراكه لتصرفه في رواية سيرة تنتمي للماضي.

واطلق على هذا النوع من «التماثل» التماثل المدرك: فالراوي الذي لم يعد يرغب في نقل السيرة الهلالية يعمد ـ بطريقة شعورية ـ الى ادخال الحاضر في «سرده» وهو ينحو الى هذا التصرف لأنه هو نفسه ينتمي لمجموعة تخوض صراعاً ينعته الرواي نفسه بأنه ملحمي.

ويستمر الراوي الفلسطيني في تذكر السيرة الهلالية لأنها جزء من إرثه الثقافي الذي يحفظ له وقائع من البطولة يعتز بها. وأما رفضه للسيرة الهلالية فيفسر على أن هذه السيرة تمثل شكلاً من المنافسة ـ ضمن السجل الروائي للناقل ـ للملحمة الناشئة أي بين تلك التي تخلد الماضي وهذه التي تسجل الحاضر.

ولعل في كيفية تَكَوُّن الملحمة الفلسطينية (حسب ما يطلق عليها رواتها) ما يفيد عن تكوّن الملاحم عند الشعوب. ولعل ـ من جهة أخرى ـ في موقف الراوي الفلسطيني ازاء السيرة الهلالية(٦٣) ما يدل على أن «حال التماثل» من حيث أنها عنصر يبرز التحولات التي تخضع لها نصوص الأدب الشعبي ـ انما هي ذات ابعاد متعددة، وانها «تصهر» في النصوص الملحمية (السير) عناصر من التاريخ الشعبي «الحديث».

ثالثاً: البنية الملحمية: بين الثبات والاستيعاب

تساعد «حال التماثل» المتعددة الأبعاد على تبيّن عملية «تكوّن» السير وامكانات ثبات عناصرها الأساسية واستيعابها لعناصر «متحولة».

ويبدو أن أول مرحلة في عملية التكوين «الملحمي» تتمثل في وجود ما اطلقت عليه البنية التحتية (البنية الاساسية) والمكونة من الثنائية (مثل بدو/حضر) التي تعكس وضعاً اجتماعياً، ومن المحور المضموني الذي يقيم طبيعة العلاقة بين طرفي الثنائية: أي الصراع بين سلطتين(٦٤). وأما المرحلة الثانية في عملية التكوين الملحمي فتتمثل في ترابط مجموعة من المعطيات «الاجتماعية» وتمحورها حول المحور المضموني. ونذكر من بين هذه المعطيات: «الرحيل»، و«الحب المتبادل/المفروض»، «الحيلة»، «الأحداث الخارقة»، «الهدنة»، «الحرب القبلية»... الخ.

وتقوم هذه المعطيات ـ باعتبارها عناصر مكونة للبنية الملحمية عموماً ـ بدور العناصر المثرية للبنية التحتية... التي تصبح ـ بدورها، وفي حالة الاكتمال الروائي ـ بنية مثرية. أما اثراء البنية التحتية فمرتبط بعدد من المعطيات الاجتماعية المتنوعة التي تعيشها ـ أو تتذكرها ـ مجموعة اجتماعية. ويبدو أنه كلما تنقل البنية الأساسية فإنها تثرى بعدد من المعطيات الاجتماعية التابعة للمجموعة الجديدة التي تتقبلها.

---

(٦٣) تجدر الملاحظة بأن للرواة الموقف نفسه إزاء كبرى السير مثل: سيرة عنترة، سيرة سيف بن ذي يزن وسيرة ذات الهمة وغيرها.

(٦٤) انظر: نمو، دراسات هيكلية في قصة الصراع.

واذا مثلنا للبنية الأساسية بالاشارة: «س» وللعناصر المثرية بالاشارة «م» و«م*» (للمعطيات الاجتماعية التي تتقبلها البنية الاساسية» فإنه بإمكاننا أن نجرد عملية تكون الملحمة في الشكل التالي:

س + م + * م . . . = س م م * ن

ويكون «س» في هذه الحالة هو العنصر الثابت وم (م *) العنصر المتحول(٦٥).

وتتفق جميع الروايات الهلالية في أنها تحتوي - أو هي محتواة في - البنية الأساسية، بينما تختلف عن بعضها البعض وتتباين في «البنية الاجتماعية» (م + م *) التي تدور حول المحور المضموني نفسه. وقد نجد من خلال تنوع «البنى الاجتماعية» تفسيراً لعدم توافر ملحمة عربية اليوم، في شكل «نهر جارف»، يذكر فيها الراوي جميع مراحلها؛ كما لا نجد في الميدان سيرة هلالية واحدة يذكر الراوي فيها مراحلها الثلاث الأساسية: السيرة، الرحلة والتغريبة. ولعل صيغة السيرة المطولة التي يبحث البعض عنها ليست في نهاية الأمر سوى تصور خاطىء ادخله الناشرون الذين عمدوا الى ضم بعض المثريات الواحدة الى الأخرى وهي في حقيقتها متأتية عن رواة مختلفين ومن بقاع وأزمنة مختلفة؛ والممعن النظر فيها قد لا يعسر عليه تحديد «الحلقات المفرغة بين أجزائها».

السير بين المحلية والقومية

ومن جهة أخرى، هناك أسباب عدة لإقامة الدليل على انه توجد «سير» مختلفة وليست سيرة هلالية واحدة ومن بينها:

أ - السبب الجغرافي

ان البقاع المذكورة في رواية هلالية تحدد المجموعة الاجتماعية التي نقلت - وتنقل هذه الرواية، فالروايات الأردنية والفلسطينية تورد: عكا، القدس الزرقاء، حيفا، أم الجمال. . . . وغيرها، بينما تذهب الروايات الهلالية الليبية الى ذكر: طرابلس، وبنغازي، فساطو، غدامس، نالوت. . . . وغيرها وتذكر الروايات التونسية: قابس، البيبان، القيروان، تونس وغيرها من المدن والقرى، وكذلك تصنع الروايات المصرية والسورية والعراقية. . . بيد أن جميع هذه الروايات تتفق جميعاً حول ذكرها لعدد من الأماكن «التابعة» للبنية الثابتة للسيرة وهي - على سبيل المثال لا الحصر - نجد، تونس الخضراء، أو (افريقيا) البحر (= نهر النيل) الشام، . . . . الخ.

ب - السبب المعجمي واللساني

ان أغلب الألفاظ المستعملة في الروايات الهلالية تدل على بيئاتها، وليس من العسير التمييز

(٦٥) انظر: A. Ayoub, «Analyse ségmentaire - séquentielle de quelques versions de la geste arabo-africaine: Sirat Beni Hilal,» papier présenté au: Conférence internationale sur le folklore en Afrique aujourd'hui, 2, Budapest, 1984, *Actes* (sous presse).

بين رواية مصرية: من الصعيد أو من الدلتا، وبين أخرى من تونس أو العراق. . . . الخ ويتم هذا التمييز على المستويين المعجمي والصرفي ـ التركيبي (الصيغي). ولعل في التنوع اللساني لروايات السيرة ما يدفع بالباحث الى وضع «معاجم» لسانية لهجية لها حتى يعيد كل جزء منها لمورد (وهو ما نحن بصدده مع مخطوطات تونس لسيرة بني هلال).

ج ـ السبب التاريخي

ان الروايات التي نسجلها حالياً مطبوعة بطابع التاريخ المحلي. فالروايات المغربية تحوي احداثاً تاريخية وقعت في المغرب العربي والروايات التشادية تحوي أحداثاً وقعت في التشاد. . . الخ[٦٦].

وأما الانطباع الذي يحصل عند المتقبل للسيرة الهلالية بتوحد متنها فمأتاه أن الروايات التي تكونه تشتمل جميعها على بنية أساسية واحدة: ولكنها في الحقيقة متباينة ـ ولو جزئياً ـ وذلك بما تحويه من خاصيات محلية. وهي لهذا السبب قد تعتبر أرضية مطواعة لدراسة العقليات «المحلية» (إن صح التعبير) عموماً، أو لدراسة ما أطلقت عليه «التصور الشعبي للتاريخ» خصوصاً.

وباعتبارها وثائق شفاهية تتطلب منهاجاً تحليلياً مطابقاً، فإن النصوص الهلالية، على غرار بقية نصوص الأدب الشعبي العربي، تمثل وثائق (ارشيفاً) هامة للتاريخ المروي. وهذه الوثائق التي رصدت في الذاكرة الشعبية نتيجة فعل «التماثل» في مقدرة الراوي على «النقل والتخزين» (التذكر) بامكانها أن «تخبر» بطريقة أجدى مما يقوم به التاريخ الرسمي. وهي تفيدنا بما يسكت عنه الاعلام الملتزم: كالانطباع الذي يتركه في نفوس الشعوب الصراع القبلي، أو الكوارث الطبيعية مثل المجاعة، والزلازل وغيرها.

وحتى تحصل الفائدة ينبغي أن نعاين نصوص السير عموماً والنص الهلالي خصوصاً على مستوى التعاقب الزمني، لأن التعاقب الزمني يبرز دور الذاكرة والتذكر. والذاكرة الشعبية ذات طبيعة انتقائية ولذا، فهي على مدى التعاقب الزمني المحكم المراحل تظهر (من خلال ظاهرة التذكر/النسيان (الرفض) عدداً من الأحداث التي واجهتها المجموعة الناقلة أو لا تزال تواجهها وبقيت على سطح الذاكرة (الانتقائية). ولأن الأدب الشعبي (الشفاهي) هو بمثابة الوعاء الذي تخزن فيه الشعوب ذاكرتها (ذاكراتها) وتصنفها فيه تصنيفاً خاصاً، فإنه بالامكان اعتبار هذا الأدب أهم رصيد ممثل «للذاكرة الجماعية». وفي هذا السياق يجدر تحديد «الذاكرة» ودورها من جهة، وماهية «المقدرة الابداعية لنقلة السير» من جهة أخرى.

وهذا التحديد، إضافة الى ادراك افضل لعملية «المماثلة»، يساعد على التعرف على «مقومات الذاكرة الجماعية».

---

(٦٦) انظر: Patterson, *Stories of Abu Zeid, the Hilali in Shuwa Arabic.*

١ ـ الذاكرة الشعبية/الجماعية

يحدد روبرت الذاكرة كالآتي: «انها الملكة التي تجمع وتحفظ المدركات الماضية وما يرتبط بها. وهي في الواقع الفكر الذي يخزن ذاكرة الماضي»[٦٧]. ففكر الراوي الشعبي ينطلق من حاضره ويتدرج تراجعياً في مدار التعاقب الزمني. وخلال عملية التدرج يتذكر الراوي المادة الروائية وينسج «الحديث».

وعندما ناقش «لورد» التصرف الروائي لنقلة التراث اليوغسلافيين اقترح ان الراوي يقوم بعملية انتقائية ضمن سلسلة من مراحل التذكر[٦٨] وكان شغله الشاغل أن يحدد ضمن تواقتيه محددة المراحل التي يمر بها «المتعلم» لفن الرواية حتى يصبح راوياً محترفاً. لذا، زعم أن الناقل للمأثور ـ خلال مراحل تعلمه ـ يعمد أولاً الى محاولة التحكم (حذق) في البنية الأساسية للرواية، ثم يلجأ الى اثرائها بالعناصر الملحمية. وفي نظر لورد تكون البنية الأساسية مكونة من «الصيغ» الجاهزة (أو شبه الجاهزة) وأن تطعيمها بالعناصر الملحمية ـ خلال عملية التعلم لفن الرواية ـ يعكس المقدرة الابداعية للراوي[٦٩].

وقراءة لورد تحمل على الاعتقاد بأن وظيفة الراوي الشعبي تنحصر في «الاعادة» بل وأن وظيفته تتمثل في:

- محاولة تجميع وتذكر البنية الأساسية (الصيغ) للرواية (السيرة) الملحمية (الأنشودة البطولية).
- تذكر مختلف العناصر التي تتكون منها الرواية.
- السعي الدؤوب لتذكر المُنتج الملحمي بأكمله وذلك بواسطة «الاعادة» (التكرار). وكأنّ المساهمة الابداعية للراوي الشعبي ـ حسب لورد ـ تتمثل فقط في أسلوبه الشخصي في تقديم (نقل) العناصر الملحمية نفسها التي «حفظها» عن ظهر قلب.

وقد تكون النظرية اللوردية مقنعة اذا ما تم تطبيقها في حدود «تواقتية»، أما اذا سعينا الى تطبيقها ضمن «تزامنية» ممتدة ـ كما هو الشأن بالنسبة الى النصوص الهلالية ـ فإننا ندرك ضرورة التحفظ من نتائجها. إذ ان التزامن من شأنه أن يجعل الراوي يواجه على الأقل حالتين أساسيتين خارجتين عن النص وهما:

مقدرة الراوي على التذكر،
الوجود ـ الضروري ـ للتحولات الاجتماعية السياسية في المكان والزمان.

ويبدو من البديهي أن الراوي بالأمس ليس هو الراوي اليوم أو غداً لأن المقدرة «التذكرية»

---

(٦٧) انظر: Paul Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* (Paris: Société du Nouveau Littré, 1976), p. 351.

(٦٨) انظر: Lord, *The Singer of Tales,* pp. 23-25. والفصل الخاص بالصيغ، ص ٣٠ ـ ٦٧.

(٦٩) انظر: «Performance and Training,» in: Ibid., pp. 13-29.

للانسان تتأثر (وتصقل) بادراكه لأهمية المادة التي ينبغي أن يتذكرها وبرغبته في تذكر حصيلة من الأحداث أو جزء من حدث دون بقيته. وذاكرة «حافظة» الراوي تتأثر، من جهة أخرى، بتعدد المُجِدّ من الأحداث الاجتماعية التي تندرج شعورياً أو لا شعورياً بذاكرة الانسان.

ولنترك جانباً ولو الى حين كلّاً من عملية قراءة الانتاج الملحمي انطلاقاً من الوثيقة المكتوبة (فالكتابة قد تحفظ النص من التدخلات الفردية)[70] وعملية «تلاوة» الانتاج الأدبي ولو كان نصاً شفاهيا (مثل قصيدة الشعر، أو الخطاب، أو النكتة أو اغاني المهد أي النصوص التي اتخذت شكلاً ثابتاً واعتمدت كما هي) لأن القراءة النصية و«التلاوة» للثابت شكلاً يمثلان تعاملاً يقف حائلا دون أي جهد ابداعي للقارىء ودون امكانات تدخل عناصر خارجة عن النص في الانتاج الأدبي. فلو تركنا جانباً هاتين الحالتين لاحظنا أن «الشفاهية» في العملية الروائية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بعملية «الأداء» سواء أكان ذلك الأداء فردياً أم جماعياً.

ونقصد بالأداء هنا «المجهود الروائي ـ الانشائي» الذي يقوم به ناقل الأثر ليقدم لجمهوره انتاجاً أدبياً (شفاهياً) مقبولاً (أي لا ينفر منه الجمهور). فالفرد المتقبل ـ وكذلك الجمهور المتقبل ـ لن يستجيب (يتجاوب مع) رواية اغراضها لا تهمه من قريب أو من بعيد. وسيكون حكم الجمهور على «الأداء» المنقول له بناء على معاينته لمقدرة الراوي في «تعويض» (ابدال) بعض العناصر المروية بغيرها التي يطرب لها الجمهور أو يهتم بها.

فلو عمد الراوي (وهو ما يمكن تجريبه ميدانياً) الى نقل موضوع «الجفاف ـ المجاعة» الى مجموعتين اجتماعيتين الأولى، مثلاً، الى الطبقة البرجوازية والثانية الى الطبقة العمالية، للوحظ أن المتقبلين من الطبقة الثانية يولونه اهتماماً «وشاجياً» (ضرب من الطرب) بتعلقهم بالانتصار الذي حققه الهلاليون في صراعهم ضد «السلطة» للحصول على المرعى وانهاء حالة المجاعة التي يعانونها. وعلى العكس من هذا يكون موقف المتقبل من الطبقة البرجوازية (أو الارستقراطية...) الذي ان لم يرفض الخبر المنقول سيعيره اهتماماً قليلاً (ضرب من طرح الخبر من الذاكرة).

ونجد مثال هذه الحال في مخطوط السيرة الهلالية الذي تحتفظ به المكتبة الوطنية التونسية[71]. وهذا المخطوط الذي يروي أيضاً حادثة «الجفاف ـ المجاعة» التي لحقت بقبيلة بني هلال طالب بوضعه باي تونس أحمد باشا. الا أن الرواية فيه سرعان ما تصبح على يد ناقله (الراوي) مجموعة من القصائد «الاباحية» المرصفة التي لا ترتبط عضوياً ـ إن صح التعبير ـ مع الموضوع المحدد في مطلع

---

(٧٠) بعض التدخلات الخارجة عن النص المطبوع أو المخطوط: الراوي المسيحي يحذف الصيغ الاستهلالية ذات المضمون الديني المسيحي أو المقاطع التي فيها إشارات سلبية حول المسيحيين. انظر:
Ayoub, «Sirat Bani Hilal, à propos de quelques manuscrits conservés à Berlin-Ouest: Problématique de l'appartenance religieuse des conteurs populaires,».

(٧١) انظر: **مخطوط تونس** (تونس: دار الكتب الوطنية، [د. ت.])، العدد ٥٠١٢، الفصل ٩.

الرواية أي «الجفاف ـ المجاعة»[٧٢].

والظاهر أن الناسخ أبدل بالموضوع الأصلي الموضوع الاباحي اذ انه كما يبدو ـ يطيب أكثر للمتقبل له ـ المطالب بوضعه: باي تونس وطبقته.

ولو افترضنا أن الرواة التونسيين المتأخرين اعتمدوا هذا المخطوط لسرد مراحل سيرة بني هلال لوجدنا في الروايات الحديثة لها مقاطع اباحية. بيد أن الواقع عكس ذلك فالبنية الأساسية للروايات الهلالية المسجلة منذ ما يزيد عن أربعين سنة جميعها ـ مثراة بعناصر تشير إلى الاهتمامات الاجتماعية للجمهور التونسي المتقبل.

ولعله يصدق القول بأن القصائد الاباحية التي توسطت ـ بكثافة ـ مخطوط تونس لم تُثر الروايات الشعبية لسيرة بني هلال: فالأخلاقية الشعبية ـ تحول كما يبدو ـ دون هذا الصنف من الاثراء.

ومن جهة أخرى ان استمرت البنية الأساسية للسيرة كما كانت عليه منذ أول اثبات لها (زمنياً) في الذاكرة الشعبية الجماعية وخلال التعاقب الزمني، فإنها تعكس وضعاً اجتماعياً (ثابتاً) استمر رغم التحولات السياسية والاجتماعية... التي مرت بها المجموعات العربية في الوطن العربي. ومنه فتفسير ظاهرة التقبل عند الجمهور (طرب الجمهور) لما ينقل له تكمن في أنه «يحس بذاته» في «دلالية» الخطاب المروي.

ان استمرارية البنية الأساسية ضمن مدار التعاقب الزمني تقوم دليلاً على وجود عدد من السير الهلالية في الوقت الذي ينتظر فيه وجود سيرة واحدة وان الروايات المتعددة لها تشكل في النهاية ما نطلق عليه إسم المتن (corpus) الهلالي فمثلاً: الرواية التي تنقل حالياً في احدى واحات الجنوب التونسي، نقطة، قد تكون في الاصل رواية مصرية. ولكن ـ مهما كان دور راويها المصري في اثرائها وطبعها بطابعه... الا أنها في رحلتها من مصر الى تونس عابرة القطر الليبي ـ وفي نقلها من فيه الى آخر ـ أصبحت رواية ثانية (أو روايات متعددة) للسيرة الهلالية. ولعله من نافلة القول أن نشير إلى أنه يستحيل وجود ثلاث روايات متماثلة في ثلاثة اقطار عربية بل يستحيل أن نجد في حيز جغرافي واحد روايتين متماثلتين. ومع ذلك تبقى البنية الأساسية ثابتة حيثما وجدت رواية هلالية وراوٍ لها وذلك لأن الذاكرة الجماعية التي حافظت على هذه البنية لأسباب أوضحناها في غير هذا المقام[٧٣] عملت في الوقت نفسه على تخليص الرواية «المستوردة» من خصائصها المحلية التي لا تتلاءم وخصائص البنية المتقبلة والسياق التاريخي المورد.

ولذا نزعم بأن الذاكرة قد تصرفت بطريقة ما جعلت الراوي يطعم (يثري) البنية الأساسية

---

(٧٢) انظر: المصدر نفسه، الفصل ٨.

(٧٣) انظر: Ayoub, «Analyse ségmentaire-séquentielle de quelques versions de la geste arabo-africaine: Sirat Beni Hilal,».

(ضمن حدودها الشكلية) بعناصر تشير الى أهم اهتمامات جمهوره.

والذاكرة دؤوبة على طرح العناصر التي افرغت ـ في نظر المتذكر ـ من دلالتها وهي في الآن دؤوبة على ملء الفراغ بعناصر بديلة مشحونة دلالياً. وأما العناصر «المطروحة» فتدخل شيئاً فشيئاً طي النسيان لأنها لم تعد تمثل جزءاً من الاهتمامات المباشرة لراوي الحدث «السيري» ولجمهوره.

٢ ـ البنية الملحمية: بنية ذهنية

وتمثل هذه الاهتمامات (المباشرة وغير المباشرة) عناصر المحيط الذهني للمجموعة البشرية الناقلة للأثر المروي. والنماذج التي تمت مناقشتها أعلاه والمتعلقة بروايات هلالية من تونس وليبيا والأردن وفلسطين تساعد على اثبات هذا الافتراض.

فالنموذج الفلسطيني يدل ـ خصوصاً على أن الذاكرة الجماعية قد تصرفت، شعورياً أو لا شعورياً، بحيث احتفظت بالبنية الأساسية الملحمية وفي الآن طرحت المضامين «الملحمية» التي تكتنفها السيرة الهلالية والمتعلقة بالماضي لتحل محلها «مضامين ملحمية جديدة» افرزتها البيئة المحلية.

ويمكن اعتبار تصرف الذاكرة هنا بمثابة «النسيان الحقيقي» أي «الفعلي» (وعلم النفس يثبت أن المرء لا ينسى مطلقاً) وانما هو ـ في واقع الأمر ـ رفض (عملية اختزال) مقصود لمضمون ملحمي محدد لم يعد يعكس مباشرة أو بطريقة مرضية اهتمامات الجمهور الناقل.

وبالتالي، فالتحولات الاجتماعية والسياسية ـ التي تطلق عليها عادة احداث التاريخ، تحتفظ بها الذاكرة (ولو على مستوى اشاري) في اسمى تعابيرها وأقصد الانتاج الأدبي المروي (الأدب الشعبي).

وتقوم هذه التحولات الاجتماعية والسياسية بدورها باعتبارها مساعدة على التحوّلات التي يخضع لها الانتاج الملحمي. ولأنّ هذه التحولات مدركة من قبل الجماهير الناقلة (الفلاحين، العمال، البدو، العاطلين) والتي تحدث في غالب الأحيان هذه التحولات فإنها «تمزج نفسها» في تركيبة البنية الأساسية.

رابعاً: المساهمة الابداعية لنقلة السير

ويصبح ضرورياً في ضوء هذا السياق الديالكتيكي أن نعيد طرح ما يطلق عليه الفولكلوري ـ وخصوصاً المنتسب الى المدرسة الشكلية ـ بالمساهمة الابداعية لناقل السير. ولو اقتصرنا على ذكر كل من بروب ولورد اللذين سعيا لتحديد المساهمة الابداعية لناقل السير لاحظنا انهما يجعلان من هذه المساهمة مجرد القدرة الفائقة للراوي على تقديم نص روائي محكم التركيب ولم تترك منه الذاكرة شاردة. وهذه المقدرة الادائية التي أنْقِصَ من شأنها ـ إن توافرت فعلاً ـ تبدو في نظري ثانوية اذا ما ربطت بالبيئة الاجتماعية السياسية للراوي باعتبار ان الراوي مضطر الى «تعديل» ادائه بحيث يوفر

الفصل الثالث عشر

الأدب الشعبيّ وقضيّة الازاحة والإحلال في الثقافة الشعبيّة

عبد الحميد حواس (*)

أولاً : الواقع الثقافي المتغير

تعاورت أقطار الوطن العربي في العصر الحديث تغيرات تجلت في بنياتها كافة: الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية. وقد تزايدت وتائر هذه التغيرات في العقود الأخيرة بمعدلات عالية. ويكابد المواطنون العرب وقائعها ويتجادلون معها وفق تنوع مصالحهم وتوجهاتهم ودرجات وعيهم بما لا مجال للخوض فيه الآن.

وقد أوضح الدارسون المعاصرون ملامح هذه التغيرات بتأريخها حيناً، وبالبحث النوعي المفصل أحياناً أخرى، فأضافوا الى خبرة المعاينة والمعايشة خبرة الكشف بالتحليل والتنظير تبعاً لاختلاف مناهجهم ورؤاهم، مما لا مجال للتزيد فيه هنا.

وانما يكتفي هذا المقال بهذا الاقرار الأولي بالتغيرات المتوالية التي حدثت ـ ومازالت تحدث ـ في البنى الاقتصادية والاجتماعية والثقافية في أقطار الوطن العربي، ليتخذ في هذا الاقرار حجراً أساسياً له.

وما يحتاج الى فضل ابانة في هذا الاقرار الأولي أمران يتصلان به ويجدر التنويه بهما بداية.

أولهما: أن تركيز المقال ـ فيما يلي ـ على القضايا الثقافية، والثقافة الشعبية بالخصوص، لا يعني نظرة ثقافية عازلة. وانما يتم التركيز بقصد تحديد المجال سعياً نحو وضوح الرؤية. غير أن المقال يتحرك وفق منهجية ترى أن المجتمع الواحد تنتظمه بنية كلية يحكم العلاقات بين مكوناتها ـ من بنى نوعية ـ جدل دائب.

(*) استاذ بالمركز القومي للفنون الشعبية ـ القاهرة.

ثانيهما: أن التغيرات، التي امتدت الى البنية الثقافية في المجتمع العربي المعاصر، قد تفاوتت سرعتها من فترة الى فترة، وقد يبرز أثرها في جانب عن جانب آخر، غير أن وطأتها تظهر في الفترة الراهنة بصورة جلية.

والبادي أن البنية الثقافية تمر في أيامنا هذه بلحظة تحول، قد تكون فاصلة في احداث مزيد من التحولات الحادة، ستؤثر ـ ولا شك ـ على صياغة صور المستقبل. والبادي ـ أيضاً ـ ان اتجاهات التغير الثقافي لا تلقى رضا من المثقفين الوطنيين، وينظرون اليها باعتبارها اتجاهات للتغير بالسلب ان لم تكن خطراً على الثقافة الوطنية وتزييفاً لوعي المواطنين وتفكيكاً لانتمائهم الوطني. وآية ذلك ما يجرى من أحاديث ومناقشات ومداولات حول أزمة الثقافة في السنوات الأخيرة.

وتجري هذه الأحاديث والمداولات على المستوى القومي مثلما تجري على المستوى القطري، سواء من جهة المسؤولين الحكوميين أم من جهة المثقفين وكتاب الدوريات والصحف. فقد احتلت أزمة الثقافة، أو جانب من جوانبها مثل الكتاب أو المسرح أو الموسيقى أو السينما... الخ، مكاناً شبه ثابت في كثير من الصحف والدوريات والندوات والملتقيات في العامين الاخيرين ١٩٨٤ و١٩٨٥[١]. وتناولت تصريحات وزراء الثقافة ومسؤوليها وقراراتهم هذه القضية بصورة شبه منتظمة. وما زالت القضية مطروحة للمداولة على مجلسي الشعب والشورى المصريين. وأصدرت لجنة الخدمات التابعة لمجلس الشورى، في دور الانعقاد العادي الخامس (عام ١٩٨٥)، تقريراً مبدئياً عن موضوع «نحو سياسة ثقافية للانسان المصري» ما زال المجلس يناقشه حتى وقت كتابة هذه السطور[٢]. كما أصدر المجلس القومي للثقافة والفنون والآداب، التابع للمجالس القومية المتخصصة، تقريراً مشابهاً[٣]. وكذلك فعل المركز القومي للبحوث الاجتماعية[٤].

أما المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، التابعة لجامعة الدول العربية، فقد نظمت سلسلة من المؤتمرات للوزراء المسؤولين عن الشؤون الثقافية في الوطن العربي، تميزت الدورة الرابعة منها (الجزائر، أيار/مايو عام ١٩٨٣) بموضوعها «نحو أمن ثقافي عربي»[٥]. هذا فضلاً عن اجتماعات خبراء النوعية المتوالية.

---

(١) تناولت كل الصحف والمجلات المصرية، مثلاً، من حين إلى آخر، هذه القضية. ثم ألحت عليها في السنتين الأخيرتين ١٩٨٤ و١٩٨٥. واتخذ الموضوع صورة المعركة الاعلامية والقضائية بما تفجر حول مقال يوسف ادريس في مفكرته بالاهرام والمنشور في كتابه: يوسف ادريس، **أهمية ان نتثقف يا ناس** (القاهرة: دار المستقبل العربي، ١٩٨٥).

(٢) انظر تقرير لجنة الخدمات عن موضوع «نحو سياسة ثقافية للإنسان المصري»، مجلس الشورى، دور الانعقاد العادي الخامس (القاهرة، ١٩٨٥).

(٣) المجلس القومي للثقافة والفنون والآداب (مصر)، **تقرير المجلس القومي للثقافة والفنون والآداب: الدورة الخامسة**، الكتاب رقم ١٦٥ (القاهرة: مطبوعات المجلس القومي للثقافة والفنون والآداب، ١٩٨٤).

(٤) **المسح الاجتماعي الشامل للمجتمع المصري، ١٩٥٢-١٩٨٠** (القاهرة: المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، ١٩٨٥).

(٥) انظر: «نحو امن ثقافي عربي،» (ملف خاص)، **المجلة العربية للثقافة**، السنة ٣، العدد ٥ (ايلول/ سبتمبر ١٩٨٣).

غير أن هذا الالتفات الى ما يجري على الساحة الثقافية من تغيرات والتنبه الى مخاطرها، خضع لنظرة تجزيئية في أغلب الحالات. اذ ان كثيراً من المعالجات للوضع الثقافي يتناول جانباً من جوانب البنية الثقافية، أو مكوناً من مكوناتها، عازلاً اياه عن سائر الجوانب والمكونات. وعندما جرى مؤخراً الانتباه الى مبدأ رسم «خطة ثقافية» أو «سياسة ثقافية» فعلت النظرة التجزيئية فعلها وتمت معالجة الثقافة باعتبارها عناصر وأجزاء وانواعاً منفصلة يتم جمع بعضها الى البعض الأخر باللصق والتجاور. وسقط من اعتبار هذه النظرة تواشج هذه الأجزاء والمكونات وتراسلها في شبكة من العلاقات تربط بينها لتكون منها بنية متكاملة.

وليست هذه النظرة التجزيئية بمعزولة عن منظور أصحابها للثقافة، من حيث طبيعتها وحدودها ومبدعيها الذين ينتجونها ويستهلكونها. وينبع هذا المنظور للثقافة من رؤى أصحابه الاجتماعية، على تباين وعيهم واختلاف توجهاتهم وتنوع مواقعهم، فضلاً عن نوعية تكوينهم الثقافي ودرايتهم بالمجال الثقافي.

وهذا المنظور للثقافة - في اجماله - لم ينتج هذه المعالجات التجزيئية للواقع الثقافي فحسب، بل كرس أيضاً نظرة «صفوية» للثقافة. وعلى اختلاف الرؤى والتوجهات، قصر - في الأغلب - مفهوم الثقافة على «الثقافة الرسمية،» وأسقطت «الثقافة الشعبية» من الاعتبار. ومن هنا، فإن الاشارات المتكررة والمعالجات المتنوعة للتغير الثقافي كان يقصد بها دوماً «الثقافة الرسمية» أو جوانب منها. وفي الحالات القليلة التي أشير فيها الى بعض مكونات الثقافة الشعبية كان الطرح يدور عادة حول زوال هذه المكونات أو تعرضها للانقراض.

ومع اختلاف دواعي هذه الاشارة ودوافع هذا الطرح يبقى أن هذه الاشارة غير كافية وأن هذا الطرح غير دقيق، ولا يوفران فهماً واعياً لأبعاد المشكلة، لما يتضمناه من تشويش مفهومي وتضليل ايديولوجي.

ولكن قبل أن نمضي في معالجة التغير الجاري في الثقافة الشعبية علينا أن نقف لنبسط مصطلحينا: الثقافة الشعبية والثقافة الرسمية.

١ - التمايز الثقافي

درجت الكتابات العربية الحديثة على استعمال لكلمة «ثقافة» يفيد معاني تدور في دائرة «الالمام بفروع المعرفة الفكرية والأدبية والفنية». وقد تتسع هذه الدائرة لتشمل الانتاج في هذه الفروع نفسها. غير أن هذا الاستعمال الأخير مقيد الى حد كبير لأن الانتاج نفسه يعتبر منتمياً الى فروع معرفية متخصصة. والتخصص - وفق هذا المفهوم الشائع - مغاير لمبدأ «الالمام» الثقافي، هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى، فالاستعمال الدارج للكلمة يربط بينها وبين صقل الفرد وتهذبه الذي ينتج عن هذا الالمام بفروع المعرفة الفكرية والأدبية والفنية.

وهذا المفهوم الدارج للثقافة يبعدها الى حد كبير عن المعرفة العلمية المتخصصة، وبخاصة في

مجال الطبيعيات والرياضيات، اللهم الا ما كان تبسيطاً لها. فضلاً عن استبعاده أصلاً للخبرة العملية واليدوية. خبرة التعامل مع أدوات انتاج العيش وتنظيم سبله، وما ينتج عن هذه الخبرة من تنظيم للعلاقات على المستويات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية.

وهذا المفهوم الدارج للثقافة يتجاهل بعدها الاجتماعي. بل الواقع أنه يقصرها على قيم ومعايير تسيدها طبقة اجتماعية بعينها، ويدعم هذه المعايير والقيم تراث من الانتاج الثقافي تتبناه هذه الطبقة باعتباره أقوم المنتوجات الثقافية وأجدرها بالبقاء[٦].

لقد دخلت كلمة ثقافة ـ باستعمالها الحديث هذا ـ الى الحياة الفكرية العربية نتيجة لعمليات التثاقف التي تمت أثر اقتحام الغرب الأوروبي لوطننا العربي. وهي لم تدخل بريئة مجردة أو محايدة، وانما استزرعت في تربتنا وهي تحمل في نواتها موروثات لقحها بها مستعملوها من مثقفي البرجوازية الغربية الأوروبية. وهي موروثات تحمل صفات تمركز الغرب الأوروبي حول ذاته ثقافياً، وقيم ومعايير البرجوازية الأوروبية للثقافة، طبقياً ومعرفياً.

وقد كان أحد نتائج استزراع هذا الفهم للثقافة أن وضعت الثقافة ـ وفقاً للنموذج الثقافي الغربي ـ في مقابل جمود الفكر العربي السابق على الاختراق الأوروبي الغربي أو تخلفه. وأصبح مفهوم الثقافة يجر وراءه سلسلة من المترادفات والظلال الدلالية. لعل المترادفة التالية تعبر عنها: الثقافة = الانفتاح على النموذج الثقافي الغربي وتبنيه = الرقي = التمدين = الحداثة = المعاصرة. في مقابل سلسلة أخرى من المترادفات والظلال الدلالية للوضع الثقافي السابق على الاختراق الأوروبي الغربي. استمرار النموذج الثقافي العربي التقليدي: الجمود = التخلف = التقليدية = السلفية.

وقد يفسر لنا المفهوم السابق أحد أسباب تردد استعمال كلمة ثقافة في الخطاب العربي المتثاقف مع الغرب الأوروبي، بينما يقل وجودها في الخطاب العربي التقليدي، وينعدم في الخطاب السلفي.

كما قد يوضح لنا المفهوم السابق أحد أسباب اسقاط الثقافة الشعبية من الاعتبار الثقافي، والنظر الى الثقافة الشعبية على انها: لا ثقافة أو أنها مضادة للثقافة أو أنها تجسيد للتخلف الثقافي. وعندما اعتنى البعض ببعض مكوناتها وأشار الى اهمية جمعه وصونه فقد كان يقصد صون بقايا ومخلفات أثرية أو في طريقها لأن تكون، وبوصفها شواهد على عصر وعقلية مضيا أو يجب أن يمضيا، مثلما نفعل مع شواهد التاريخ الطبيعي. ان مؤثرات من «النظرية التطورية» في الفكر والثقافة كانت مازالت مهيمنة، وفيها كان يتم ترتيب المجتمعات والثقافات وفق مدرج ارتقائي: أدناه البدائي، وقرينه الفولكلوري، وقمته النموذج الأوروبي الغربي.

بيد أنه من طرائف جدل الأفكار أن أحد رواد النظرية التطورية في الانثروبولوجيا، وهو

---

(٦) انظر مادة «ثقافة،» في: ايكة هولتكرانس، قاموس مصطلحات الاثنولوجيا والفولكلور، ترجمة محمد الجوهري وحسن الشامي (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٢)، وحيث يرد هذا الرأي نقلاً عن: سابير، «الثقافة: الحقيقي منها والزائف،» ص ١٥٢.

تايلور، هو الذي قدم في كتابه **الثقافة البدائية** (عـام ١٨٧١) تعريفـاً للثقافـة شاع من بعـده وأصبح أساساً للتحول في مفهوم الثقافة في الدراسات الانسانية المعاصرة. فالثقافة في تعـريفه «هي ذلك الكل المركب الذي يشتمل على المعرفة، والمعتقدات، والفن، والأخلاق، والقانون والعـادات، وأي قدرات أخـرى أو عادات يكتسبها الانسان بوصفه عضواً في المجتمع»[٧].

وهكذا اتسع مفهوم الثقافة وتعمق. وأصبحت ثقافة مجتمع ما تُفهم على أنها مسـاهمة مشـتركة لكل أفراده وطوائفه وطبقـاته، يشـترك في صياغتهـا الفلاح والعـامل والصـانع والعـالم والمفكر، بـل والأمي والكتابي. فهي حصيلة الخبرة التي راكمها أبناء هذا المجتمع وهم يحققون وجودهم الانساني، وكونوا من خلالها رؤية في الحياة وأسلوباً في العيش.

وتأسيساً على هذا المفهوم، فاننا لا نملك استبعاد جماعة بشرية أو طبقة أو شريحـة اجتماعيـة من الابداع الثقافي. كما اننا لا نستطيع فصـل المنتَج الثقـافي عن منتجيه ولا عن مستهلكيـه. وفي الوقت نفسه، يقودنا هذا المفهوم للثقافة الى ضرورة التنبه الى التمايزات الثقـافية في كـل مجتمع. إذ ان كـل مجتمع منقسم ومتمايز اقتصادياً واجتماعياً فبالضرورة ستكون هناك انقسامات وتمـايزات ثقـافية. ومـع التسليم بأن المجتمع الواحد المتماسك يضم بنية ثقافيـة متكاملة متـماسكة، فـإنه لا تنـاقض في القول بأن هذه البنية الثقافية الكلية تتألف من ثقافات متمايزة، وتتشكل وحدة البناء الثقافي من خلال هـذا التنوع الثقافي[٨].

ويسري هـذا المبدأ عـلى المجتمعات التـاريخية المـركبة ـ مثلما هـو الحـال في مجتمعـات الـوطن العربي ـ بصورة اكثر جلاء. ومن ثم وجدت في هذه المجتمعات تمايزات ثقافية يمكننا أن نحددها على محور رأسي وفق معايير الوضع الاجتماعي. وعـلى محور أفقي وفق معـايير اللغـة (أو اللهجة) والعـرق والدين والعمل (نوع النشاط الانتاجي) والموضع المكاني (البيئة المحلية).

ومن زاوية أخرى يمكننا أن نضم هذه التمايزات الثقافية المتعـددة في قسمين ثقـافيين رئيسـين: ثقافة رسمية وثقافة شعبية. فإذا قلنا أن الثقافة الرسمية هي ثقـافة السـائدين، فـإن الثقافـة الشعبية هي ثقافة المَسُودين. واذا قلنا إن الثقافة الرسمية هي ثقافة مَن بيدهم السطوة والسلطة بسبب المكانة أو الثروة أو التعلم أو الانتماء إلى النظام، فإن الثقافة الشعبية هي ثقافة عامة الناس الـذين تتعاورهـم هذه السلطات.

وينقسم هـذان القسمان الـرئيسان الى شرائـح ثقافيـة، فالاشـارة اليها كـأقسام كـبرى لا يعني تجانسها الكامل ولا خلوها من الصراع الناتج عن اختلاف المواقع والتـوجهات ونـوعية الـوعي، بل وفـروق التكوين والتخصص. وبـوضع هـذه الاختلافـات والفروق في التقـديـر يمكننـا التعـرف الى الشرائح الرئيسية المكونة لكل من القسمين الكبيرين.

---

(٧) المصدر نفسه، ص ١٤٤، واحمد ابو زيد، تايلور (القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٧)، ص ٦٣ و٦٤.

(٨) انظر: الطاهر لبيب، **سوسيولوجية الثقافة** (القاهـرة: جامعـة الدول العـربية، معهـد البحوث والـدراسات العربية، ١٩٧٨).

بالنسبة للثقافة الرسمية يتجمع داخلها: ثقافة الصفوة وثقافة نظامية وثقافة مشاعة أو جماهيرية. فثقافة الصفوة هي التي ينظر اليها على انها الثقافة العالية أو الراقية، وهي ذات طابع تخصصي أو شبه تخصصي يتطلب بداية قدراً من التكوين وتملك الأدوات، وهذا يستدعي توفراً وتفرغاً، وبالتالي فهي محصورة بالضرورة في نخبة محدودة ممن يملكون الامكانية للانكباب عليها انتاجاً واستهلاكاً. ومثقفو هذه الشريحة يضمون تيارات واتجاهات تتراوح ما بين السلفيين والتراثيين وأصحاب اتجاهات التغريب والطليعيين. والثقافة النظامية هي الثقافة التي تعتبرها الطبقة الحاكمة المسيطرة الثقافة القياسية. تنظم مؤسساتها وفقاً لها، وترتب برامجها التعليمية والتربوية على أساسها وتخرج موظفيها وكوادرها وفقاً لمستوياتها المعتمدة. والثقافة المشاعة أو الجماهيرية هي الثقافة التي تسعى السلطة النظامية الى تعميمها بين أوسع الجماهير، مستعينة، اضافة الى أدواتها ووسائلها التقليدية، بما قدمه العصر من وسائل الاتصال الحديثة والتي تكون - في الغالبية الغالبة من الحالات - هي القابضة الوحيدة عليها. ويتم كل جهد لكي تصبح هذه الثقافة سائغة ومقبولة جماهيرياً لضمان نفاذها واتساع مجال وصولها، لأنها هي الحاملة الحقيقية لفكرية السلطة وتوجيهاتها ونوع الوعي المطلوب توصيله إلى الجماهير، وهي احدى الوسائط - ان لم يكن أهمها - لضمان استيعاب المواطن وتنميطه داخل اطار مؤسسات الدولة. ومن هنا كان ذلك الموقف الصراعي بين هذا الشق بالذات من الثقافة الرسمية مع الثقافة الشعبية والذي يتخذ اشكالاً وتكتيكات متنوعة لكي يزيحها ويحل محلها، مما سنتطرق اليه فيما بعد. وعموماً فبالنسبة إلى الثقافة الرسمية في الدولة الحديثة، اذا كانت ثقافة الصفوة بمثابة مستودعها الاستراتيجي، فإن الثقافة المشاعة أو الجماهيرية هي خطها الأمامي اللهم الا في حالات المثقفين والتيارات الثقافية المتجاوزة بوعيها موقف السلطة النظامية وتطرح نفسها كبديل طامح الى التغيير الجذري.

اما بالنسبة إلى الثقافة الشعبية فيمكننا أن نميز فيها شريحتين ثقافيتين: ثقافة دارجة أو عامية وثقافة تقليدية أو مأثورة. واذا كانت الشريحتان تتشاركان معاً في انهما من انتاج عامة الناس، ينتجونها هم بأنفسهم ولأنفسهم، ويستهلكونها في محيطهم بموازاة الثقافة الرسمية أو بعيداً عنها، فإن الثقافة الدارجة تعد في موقع وسيط حيث تسعى لتكيف أوسع مع المتغيرات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية من جهة، وأن تمتد أفقياً لتشمل قطاعات أوسع. ومن هنا فإنها في وضع احتكاك دائم مع الثقافة الجماهيرية التي تبسطها الثقافة الرسمية. الا أن الثقافة المأثورة تبقى هي الثقافة التي تكتنز في ذاكرتها ومحفوظها الجمعي ذخيرة مأثور الأجيال السابقة، وان كانت تعبر - في الوقت نفسه - عن خبرة الجماعة الحاضرة ورؤيتها المتكيفة مع الواقع المتجدد. وهي، وان كانت أكثر محلية ومحدودية، الا أنها تبقى الركيزة والمعين الذي تنهل منه الثقافة الشعبية.

ولكي نجمل ما فصلناه سالفاً، نوجز القول حول الثقافة الشعبية والثقافة الرسمية:

إن الثقافة الشعبية هي التي ينتجها «العامة». وتكتسب الثقافة الشعبية صفتها «الشعبية» نتيجة لأن العامة من الشعب هم الذين ينتجونها ويستهلكونها. فانجازات الثقافة الشعبية هي ابداع «جمعي» ينتمي الى جموع هؤلاء العامة ولا ينسب الى أفراد بذواتهم. وللثقافة الشعبية وسائلها وآلياتها

التي تضمن عدم سيرورة أي منتج ثقافي ما لم يتقبله هؤلاء العامة. وبالتالي فهم لا يدمجونه في ثقافتهم الا اذا توافق مع متطلباتهم ورؤيتهم المتجددة مع تجدد أجيالهم وتجدد ظروف معيشتهم.

أما الثقافة الرسمية فتكتسب صفتها «الرسمية» نتيجة لكونها من انتاج أفراد ينتمون أساساً الى المؤسسات النظامية الرسمية. ويتوافر هؤلاء الأفراد على الانتاج الثقافي الذي تتبناه الشرائح الاجتماعية المهيمنة وترعاه، وتقدمه على أنه الثقافة القياسية الحقة، وهي ثقافة رسمية، لأن هذه الشرائح الاجتماعية المهيمنة تكفل لها الوسائل والمؤسسات النظامية الرسمية التي تعمل على تدعيمها وبسطها، وتضمن توصيلها وانمائها. وهذه المؤسسات النظامية الرسمية تستبعد ـ عموماً ـ الثقافة الشعبية، وتنظر اليها نظرة نافية أما باعتبارها ثقافة مشوهة متخلفة، تنتمي الى ماضٍ يجب تخطيه، أو لكونها «لا ثقافة» كلياً.

غير أن هذا التعميم، الذي يصل الى حد التبسيط المخل، لا يجعلنا نغفل التنبه الى التمايزات الثقافية داخل هذين القسمين الثقافيين الكبيرين، وأنه توجد تيارات واتجاهات ثقافية داخل الثقافة الرسمية تسعى لتجاوز الطروحات الرسمية بتبني مواقف جذرية بديلة. بل وان قطاعات من الثقافة الرسمية تعترف بالثقافة الشعبية وتدخل جمعها ودرسها في مؤسسات الدولة الرسمية، فضلاً عن أن الأجهزة التي تعمل على بث الثقافة الجماهيرية الشائعة وتسييدها تعمل على أساس المواجهة مع هذه الثقافة الشعبية بإزاحتها أو دمجها أو ابدالها بهذه الثقافة الجماهيرية.

ولعلنا لاحظنا أن الثقافة الشعبية ليست معدومة الاتصال والتواصل مع الثقافة الرسمية، على الأقل بواسطة الثقافة الدارجة. وشواهد المادة الثقافية تؤكد التواصل بينهما القسمين الثقافيين الكبيرين، وتدعم هذه الشواهد الافتراض بأهمية وحيوية التواصل بينهما. وما من مواطن، مهما بلغ علمه ومكانته الا وقد بَلَغته آثار من الثقافة الشعبية، كما أنه ما من مواطن مهما بلغت أميته وابتعاده، الا شملته آثار من الثقافة الرسمية. ولعل هذا الاستنتاج الأخير هو ما أدى الى التباس وان على كثير من الاتجاهات عند الدارسين الفولكلوريين من تصور أن الثقافة الشعبية «لا طبقية»، بمعنى أنها ملك لكل أبناء الوطن الواحد وغير منحازة اجتماعياً!

غير أن هذا الالتباس لا يجعلنا نغفل عن ملاحظة استقطاب التمايزات الثقافية التي تجمعها الثقافة الرسمية والثقافة الشعبية حول متصل ثقافي. قطبا هذا المتصل الثقافي: ثقافة الصفوة والثقافة المأثورة، وبين هذين القطبين تتوالى التمايزات الثقافية الأخرى. ولقد اشرنا من قبل الى أن التمايزات الثقافية، بتياراتها المتنوعة تحيا داخل البنية الثقافية الكلية. ويؤكد هذا المبدأ التكويني، والقائم على قانون الوحدة من خلال التنوع، قانون بنائي آخر يحكم المتصل الثقافي ويتأسس على تبادل علاقات التأثر والتأثير والفعل المتبادل بين مكونات هذا المتصل الثقافي. ولا يحد من أثر هذه المبادىء التكوينية الا زيادة فعل الاستقطاب الاجتماعي. اذ كلما زاد الاستقطاب الاجتماعي زاد الاستقطاب الثقافي، والعكس بالعكس[9].

---

(٩) انظر: عبد الحميد حواس، «الثقافة الشعبية العربية: الحال والمآل،» ورقة قدّمت الى: ملتقى الجامعيين التونسيين والمصريين، ٢، القاهرة، ١٠ ـ ١٤ آذار/ مارس ١٩٨٥.

نخرج من هذا الحديث عن التمايز الثقافي، الذي طال بعض الشيء بأنه لا مجال لتناول قضية الثقافة على اطلاقها فهو يفضي الى تجريدها وتعليقها في الفراغ ويقود الى صبها في اطار المعايير الرسمية بتحيزها الطبقي. كما ينبهنا الى أن درس الثقافة العربية ـ درساً يؤدي الى حسن الادراك والفهم لا يتأتى الا بدرس الثقافة الشعبية العربية. فالثقافة الشعبية هي الأساس التحتي للبناء الثقافي، الذي طال اختفاؤه عن الدارسين. وتبرز أهمية هذا الدرس للثقافة الشعبية، في أقطار الوطن العربي خصوصاً، نتيجة لضخامة الكتلة البشرية التي مازالت تعتمد الثقافة الشعبية ثقافة لها، مقارنة بالضآلة العددية لمن يعتمدون الثقافة الرسمية ثقافة لهم. وتتبين أهمية هذا الدرس للثقافة الشعبية عندما يتكشف دور الثقافة الشعبية وأصحابها في صياغة الثقافة المستقبلة، سواء على مستوى الدور «الراهن» أم على مستوى الدور «الممكن».

٢ ـ مواقف «المثقفين» من الثقافة الشعبية

اذا تفحصنا مواقف «المثقفين» (الانتلجنسيا) من الثقافة الشعبية سنجد أنها تباينت وفقاً لتوجهات تياراتهم المتنوعة وانتماءاتهم الاجتماعية المتباينة. وسنورد هنا أبرز هذه المواقف، مع وضعنا في الاعتبار تركب هذه المواقف أحياناً وانتقائيتها في غير قليل من الأحيان:

أ ـ رأى دعاة التغريب في ظواهر الثقافة الشعبية مظهراً من مظاهر التخلف يقف حجر عثرة في طريق التمدين والتحديث (وفق النموذج الأوروبي الغربي)، ومن ثم يجب ازالتها واستبعادها من حياتنا. ومن رأى منهم في بعض ظواهر الثقافة الشعبية شيئاً جديراً بالاهتمام فإنما لطرافة هذه الظواهر طرافة متحفية أو لعتاقتها التي تثير الحنين نحو الماضي «البريء» المفقود. ولكنها في كل الأحوال مُبعدة عن واقعنا المعيشي.

ب ـ ويلتقي مع دعاة التغريب في موقفهم دعاة الأصولية السلفية والنقاء الديني واللغوي، وان اختلفت منطلقات كل منهما بالطبع. فالثقافة الشعبية ـ من هذا المنظور تحريف لأصل قديم ينتمي الى عصر ذهبي مضى وتشويه له. وقد حدث هذا التحريف وذلك التشويه نتيجة لضلال العوام وأوهامهم. ومن ثم يجب التخلص من هذا الضلال والوهم والتشويه توطئه لاستعادة الأصل النقي الصحيح.

ج ـ ورأى دعاة القومية العربية ـ وبخاصة في صورتها الغالبة ـ في ظواهر الثقافة الشعبية مظهراً من مظاهر التفكك القومي يؤكد عوامل الفرقة ويدعم «الشعوبية». ومن هنا يجب محاصرتها تمهيداً لالغائها. فالثقافة العربية الجامعة ـ في تقدير هذا الاتجاه ـ هي «التراث» أي مأثور الثقافة الرسمية الفصيح وحده.

د ـ أما أصحاب النزعة الوطنية فقد رأوا في ظواهر الثقافة الشعبية مظهراً من مظاهر الأصالة الوطنية، ومجالاً للتمجيد الرومانسي لكل نص قد يعثرون به. وقريب من هؤلاء دعاة الانفصال والتمركز الثقافي والمروجين للخصوصية والتفرد في أنحاء متباينة من أقطار الوطن العربي.

هـ ـ وتراوح موقف الديمقراطيين الثوريين والماديين الجدليين من الثقافة الشعبية: من الرفض والاستبعاد، باعتبار أن مكوناتها وعناصرها تحوي الكثير مما هو مزيف للوعي أو معوق للوعي الصحيح، الى الاشادة على أساس اقامة ترادف بين نسبة الشعبية في الثقافة الشعبية والشعب بالمعنى السياسي.

و ـ وتحت تأثير الفكر التنموي بمنحاه الاقتصادي تشكل تيار ـ معظمه من الاكاديميين ـ ينوه بأهمية التعرف على مكونات الثقافية الشعبية، ولكن على أساس قدراتها والدوران حولها والتكيف معها لضمان نجاح الخطط التنموية.

ز ـ أما في مجال الابداع الفني فقد انطلق غير قليل من المبدعين من مبدأ التأصيل الثقافي بالاستلهام من عناصر الثقافة الشعبية، وتنوعت الاجتهادات في هذا الاستلهام، وحقق بعضها نجاحات مذكورة. غير أن البعض الآخر دار في دائرة الاستلهام المبتسر والانتقائي، الذي يلح على صور نمطية بعينها ينزعها من سياقها من دون تعمق في وظائفها أو علاقاتها التركيبية. واستخدمت عناصر الثقافة الشعبية كمجرد شكل لاعطاء المظهر المحلي الطريف والغريب، بينما يظل النموذج الغربي هو الأساس.

وتعكس هذه المواقف المتباينة تردد الطبقة الوسطى ورؤيتها التي يعبر عنها مثقفوها. وهذه المواقف، وان كانت تشير الى نقلة في الاقتراب من الثقافة الشعبية (حتى من الاتجاهات التي نظرت اليها سلباً وسعت الى ازالتها). لكن القاسم المشترك لمعظم هذه المواقف هو النظر الى الثقافة الشعبية بمنظور يؤطره تصور أساسي يقوم على تعارض ثنائي (يصل الى التناحر) بين الثقافة الشعبية والثقافة المبتغاة (وفق مفهوم كل اتجاه لما هو الأصح والأنفع).

وهذا التعارض الأخير يستند إلى الاعتقاد بصحة مواضعة كانت ـ ولا تزال تعمل في تحريف كثير من توجهات التعامل مع الثقافة الشعبية أو الاقتراب منها. وهذه المواضعة تسلِّم بأن الثقافة الشعبية تكوين متكلس، صاغته أجيال ماضية ثم جمدت هذه الصياغة وتوقفت. وما يتناقله الجيل الحاضر ليس الا رواسب وبقايا من هذا التكوين المتكلس الآخذ في التفتت والتلاشي ولا يقوم الجيل الحاضر الا بدور التكرار واعادة الترديد لهذه البقايا والرواسب.

بيد ان الواقع الميداني ومعطيات مواد الثقافة الشعبية الحية تنفي هذه المواضعة التي يسلم بها أصحاب هذه المواقف ويعتبرونها حقيقة منتهى منها. اذ تشير تسجيلات العمل الميداني وملاحظاته الى أن الثقافة الشعبية ما زالت حية وفاعلة، وأنها تشكل بنية متكاملة. وهي تستجيب لعوامل التغير وتولد تكوينات جديدة. وهذا يدعونا الى أن نفرق بين ما تتعرض له الآن من عمليات الانتهاك شديدة الوطأة مستهدفة ازاحتها وابدالها بغيرها، وبين وصفها بالتكلس، أو انها ليست الا شظايا من الرواسب والبقايا الماضية والآخذة في التلاشي. فهذا القول الأخير هو ـ في الواقع ـ ليس الا تكريساً ايديولوجياً لعملية الاختراق المشار اليها، وما عملية الانتهاك الذي يقع على الثقافة الشعبية، إلا اعتراف ـ واع أو غير واع، وهو في الأغلب واع ـ من الجهات التي تقوم بالاختراق، سواء داخلية أم خارجية، بأن الثقافة الشعبية حية وفاعلة.

ثانياً: الأدب الشعبي جزء من الثقافة الشعبية

الواقع أن حديثنا المطول السابق عن الثقافة الشعبية لم يكن ـ بحال من الأحوال ـ استطراداً يبعد بنا عن الأدب الشعبي، بل كان في قلب اشكالياته، فالأدب الشعبي جزء من الثقافة الشعبية ولون من ألوان ابداعاتها، ويسري على الجزء ما يسري على الكل، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، كان من الضروري طرح اطروحاتنا السابقة بخصوص الثقافة الشعبية لكي يحدث تحول مفهومي ومنهجي لا بد منه لفهم معالجتنا لقضايا الأدب الشعبي وعمليات الازاحة والابدال التي تجرى بصدده.

ونسبياً، كان الأدب الشعبي ـ ومازال ـ اكثر حظاً في الالتفات اليه من كثير من أنواع الثقافة الشعبية وألوان ابداعها. فقد حظي باهتمام نسبي من الدوائر «المثقفة» ومن الدارسين ومن اجهزة الدولة ومؤسساتها الرسمية. وخصصت له أكثر من جامعة أستاذية أو مقرراً دراسيا. فضلاً عن أن كثيراً من الاستعمالات لمصطلح الأدب الشعبي يكاد يوحد بينه وبين الثقافة الشعبية حتى أن مقرراً لدراسة الثقافة الشعبية والموسيقى الشعبية في أحد المعاهد العليا يدرس تحت عنوان «الأدب الشعبي». بل ان كثيراً من المراكز التي أنشأتها الاقطار العربية للعناية بالثقافة الشعبية وجمعها وحفظها ودراستها غلب عليها التركيز على الأدب الشعبي.

ويبدو أن الأدب الشعبي، بوصفه فن الكلمة، كان أقرب إلى التفضيل على أساس التفضيل العربي المبدئي لفن الكلمة واحلاله محلاً أثيراً. غير أن هذا الانتحاء نحو الأدب الشعبي والاهتمام النسبي به جعله هدفاً لعمليات الانتهاك بمظهريها من ازاحة واحلال، وقد عزز من استهداف الأدب الشعبي لعمليات الاختراق هذه كونه فن الكلمة. والكلمة يسهل توجيهها واعادة تشكيلها لتحمل رسائل تعبر عن فكرية من يوجهها ويعيد تشكيلها.

ولكن، لنتعرف أولاً على الكيفية التي كان يستجيب بها الأدب الشعبي لدواعي التغير، ليتبين لنا ـ من بعد ـ مظاهر الازاحة والاحلال التي وقعت عليه.

١ ـ الأدب الشعبي متغيراً

لا مشاحة في أن عروقاً من الماضي تمتد في الأدب الشعبي المعاصر فالجماعة الشعبية تكتنز في ذاكرتها مأثور خبرة الأجيال السابقة، وتدعم محفوظ هذه الذاكرة وتسنده بابتداع وتبني كل وسيلة لحفظ هذه الخبرة الماضية. وللقديم والتاريخي سطوته في موضوعات الأدب الشعبي وأشكاله وصياغته. وتنطق نصوص الأدب الشعبي مبرزة بوضوح قيمة الخبرة الماضية. ونجد شواهد لهذا في الامثال والحكايات والقصص الأسطوري والخارق. فإذا كان المثل «من فات قديمه تاه» وأشباهه يبرز هذه القيمة ويعلي من شأنها، فهناك من الحكايات ما يدور حول تنويعات على الشخص الذي يشتري بثروته الأخيرة أمثالاً ثلاثة. ورغم استهانته في بداية الأمر بهذه الصفقة واحساسه بالغبن وضياع ماله، فإن الامثال الثلاثة تنجيه من المهالك وتهبه حياة جديدة. والمغزى في الحكاية ليس في

الامثال الثلاثة في ذاتها وانما فيما يكمن خلفها من خبرة مذخورة. وتتجسد الخبرة الماضية في غير قليل من الحكايات في هيئة شيوخ مساعدين يدلون بطل الحكاية عند مفترق الطرق أو لما تستحكم الصعاب. وقد تلجأ بعض الحكايات الى تصوير قيمة هذه الخبرة الماضية بتمثيل كنائي مثلما حدث مع شيوخ مدينة الملك حكمون. فقد أصدر الملك حكمون قراراً بالتخلص من كل كبار السن (رمز الخبرة الماضية) ولم يتراجع الملك عن قراره المتعسف الا عندما أشار أحد هؤلاء الشيوخ ـ كان مختفياً ـ على ابنه الشاب بمجموعة من الردود كشفت خطر قرار الملك.

وهكذا تتدرج نصوص الأدب الشعبي في تناولها لقيمة الخبرة الماضية من النطق المباشر المنوه بها حتى التمثيل الرمزي. وشواهد الحال تشير الى أنه حتى في مواقف الحياة اليومية تستدعي القصص المصورة للخبرة الماضية كأمثولة للتأسي بها. ويظهر هذا في مواقف التحكيم العرفي حيث تستخدم النصوص المصورة لهذه الخبرة الماضية كشواهد أو أمثولات للقياس. ومن هذه الزاوية تصبح روايات السيرة، أو مقاطع منها، ليست تمجيداً فنياً لعالم مضى فحسب، وانما استعادة له كمثال ونموذج قيمي أيضاً.

ومع هذا الدور الذي يلعبه الماضي في تكوين الأدب الشعبي وفي وعي مبدعيه، فإن الأدب الشعبي ـ مثله مثل كل الظواهر ـ يخضع لقانون الصيرورة والتغير الدائم. ويمتلك محفزاته النوعية التي تؤدي الى اتمام هذا التغير من الداخل، من جهة، ومن جهة أخرى تربطها بالشروط العامة للتحولات الاجتماعية ـ الاقتصادية.

واذا كان المتصور افتراضاً أن «جمعية» الادب الشعبي تتناقض مع فعل التغيير، فإن شواهد النصوص تنفي وجود هذا التناقض المتصور. ذلك أن أي انتاج شعبي لا يصبح شعبياً الا اذا تقبلته الجماعة الشعبية وأشاعته بين أفرادها وتناقلته. وبذا يصبح انتماؤه الى الجماعة هو مقومه الأساسي، وليس انتسابه لفرد بعينه وإن عرفنا هذا الفرد. فالجماعة لا تتقبل منتجاً وتشيعه وتتناقله ما لم يتوافق مع متطلباتها ومعاييرها. وما لا يتوافق مع معاييرها، ولم يُرفض لأنها تطلبه، تُجري عليه الجماعة الشعبية التعديلات المناسبة لها ولقيمها وللغاية المرجوة منه.

والواقع أن كل جيل من أجيال الجماعة الشعبية يقوم بفرز مأثوره الجماعي وانتخاب ما يراه صالحاً، ويعيد صياغة ما لا يتوافق مع احتياجاته ومعاييره ورؤاه، بأن يعدل من تركيبه بالحذف أو الاضافة أو اعادة ترتيب عناصره. ولا يدمج أي جيل في مأثوره أي منتَج الا بعد أن يمر بعملية الانتخاب والترشيح والصقل، وهي العملية التي توفر للمنتَج أقصى قدر من التعبير والتمثيل لرؤى هذا الجيل وأفكاره وقيمه. إن أبناء الجماعة الشعبية ليسوا مجرد حاملين لمأثور الآباء والاجداد ونقلة له، ولكنهم مبدعون ـ بدرجة من الدرجات ـ في المقام الأول[١٠].

---

(١٠) انظر: يوري سوكولوف، **الفولكلور: قضاياه وتاريخه**، ترجمة حلمي شعراوي وعبد الحميد حواس (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧١)، الفصل ٢، ص ٥٩ ـ ١٥٥.

ويتدعم هذا الدور الذي تقوم به «جمعية» النص بالدور الذي يقوم به «التناقل الشفوي» للنص في احداث عملية التغيير. وقد يوضح أهمية الشفوية بالنسبة إلى الأدب الشعبي أن هذا الأدب كثيراً ما يوصف بالشفوية، فيطلق عليه الأدب الشفوي.

والتناقل الشفوي ليس مجرد وسيلة توصيل، وانما هو عملية دينامية تؤدي الى آثار بالغة الأهمية في تكوين النص الشعبي شكلاً ومضموناً. ذلك أن التناقل الشفوي يحرر النص الشعبي من الأطر الثابتة والمنتهى منها نتيجة التقييد بالكتابة مثلاً. وتحرر النص الشعبي يجعله قابلاً للاضافة أو الحذف أو اعادة ترتيب عناصره في انشاء جديد أثناء عملية التناقل من شخص الى آخر، ومن مكان الى غيره، بل وأثناء كل أداء يقوم به الشخص الواحد. ولا تتم هذه التغييرات وفقاً لآلية النسيان أو الخطأ فحسب، وانما تحدث هذه التغييرات ـ قبل كل هذا وبعده ـ وفقاً لتغير معايير ومنظور القائمين بالأداء والنقل.

وتتمثل احدى نتائج عملية التغيير والتعديل واعادة الانشاء في وجود وفرة من «التنويعات» على موضوع واحد ومن «الصور المتغيرة» للنص الواحد. ويعطي الدارسون القدر نفسه من الاهتمام والتقويم لكل واحدة من هذه التنويعات والصور المتغيرة، تأسيساً على أن كل واحدة منها تمثل ابداعاً متميزاً يعكس موقفاً وظرفاً معاصراً لإنتاج كل منها.

وتتمثل احدى النتائج الأخرى في اعادة تقويم دور الراوي الشعبي. فكما أشرنا، فيما أسلفنا، ليس الراوي مجرد حامل أو ناقل، وانما هو مبدع أيضاً. فأداء الراوي لنص لا يتم عن طريق النسخ الآلي لأصل محفوظ، مهما بلغت قوة حافظته وحرصه على التطابق الكامل مع الأصل. فهو، على الأقل، سيلوّن من أدائه، ويحدث ضغوطاً على مواضع من النص، ويخفف من نبره في أخرى، أو يسارع من أدائه في غيرها، مراعياً ـ في كل الأحوال ـ ظرف استقبال الجمهور ومدى اصغائه وتفاعله مع أدائه، ضماناً لأقصى فاعلية في التوصيل.

وهذا بدوره ينبه الى نتيجة أخرى تتعلق بدور الجمهور الايجابي في الأداء الشعبي. ذلك أن الجمهور في الأداء الشعبي ليس جمهوراً متلقياً بصورة سلبية، وانما يقوم بدور مشارك وفعال في عملية الأداء. مما يؤثر في الصورة النهائية الكلية لأداء المؤدّى والنص المؤدّي. ولذا، فإن نظرية الأداء المعاصرة تقوم على رصد العلائق المتبادلة ثلاثية الأطراف: المؤدِّي/ المؤدَّى/ المؤدَّى اليهم، كأطراف ثلاثة متفاعلة، في إطار السياق الذي تتم داخله عملية الأداء[11].

وقد يُغري تعدد «التنويعات» و«الصور المتغيرة» للنصوص الشعبية وكذلك المجال الواسع لـ «الارتجال» في الأداء الشعبي، بتصور أن الابداع الشعبي عملية سائبة. ولكننا نكتفي هنا ـ لنقض هذا التصور ـ بلفت الانتباه الى دور «التقاليد» في ضبط هذه الحرية وتنظيم أطرها واقامة توازن نهائي بين مكونات النص.

---

(١١) انظر: Ruth Finnegan, *Oral Poetry* (London: Cambridge University Press, 1979).

وربما كان من المفيد هنا أن نشير الى أن دراسات الأدب الشعبي كانت من أوائل الدراسات التي سعت الى الكشف عن البنية الهيكلية الناظمة لتجليات الظاهرة المتعددة والمتنوعة[١٢]. كما نبهت الى درس «الثابت والمتحول» في الابداع البشري.

أما من حيث مادة نصوص الأدب الشعبي، فيصعب الاستشهاد بنماذج منها تمثل عمليات التغيير التي تحدث فيها. وهذه الصعوبة ناشئة عن سبب بسيط، وهو أنها كلها ـ بلا استثناء ـ تخضع لعملية التغيير. وربما كانت أولى مظاهر التغيير هو الاستبعاد نتيجة لتغير الظروف والوظائف التي كانت تتطلب وجود النص المستبعد، سواء أكانت هذه الظروف عامة أم خاصة. ومن هناك اختفاء كثير من النصوص التي كانت متصلة بأسلوب من الحياة، أو طرائق في الانتاج الاقتصادي أو بتصورات معتقدية، تغيرت أو تلاشت. ومن هنا اختفاء النصوص التي كانت تؤدي مع صور من العمل لم تعد قائمة، مثل الأغاني التي كانت تردد أثناء دق الأرز لنزع غلافه الخارجي، فقد توقف أداؤها بانتشار الطواحين ومضارب الأرز الميكانيكية. ومثل ذلك حدث لكثير من النصوص التي كانت تصاحب ألوان العمل اليدوي التي توقفت. ولكن الثقافة الشعبية تصطنع آلية مقابلة تحدث توازناً مع اختفاء هذه النصوص، ليس بإنشاء نصوص جديدة فحسب، وانما ايضاً باعادة انتخاب عناصر ووحدات بنائية من النصوص المختفية بعد تفكيكها ـ وادماجها في نصوص جديدة.

وتقودنا الملاحظة الأخيرة إلى اكثر الوسائل شيوعاً في احداث التغيير المنشود في النصوص المطلوب تغييرها لتتوافق مع ظرف الأداء الجديد، وهو أسلوب التبديل لبعض الكلمات او المقاطع او الاجزاء. والتي قد يكون الدافع الى اجراء هذا التبديل هو مجرد اللياقة او الاحتشام، ناهيك بالدواعي الكبرى الناتجة عن تغير الظروف العامة أو الخاصة.

ففي روايات موال أدهم الشرقاوي المجموعة ميدانياً منذ الأربعينات نجد بيتاً نصه «تالت رصاصة جت في بزه الشمال بنشان» الا اننا قابلنا راوياً استشعر تحرجاً من التلفظ بكلمة «بز» وخصوصاً في حضور نساء، ومن هنا أبدلها بكلمة «صدر». واذا كان الذوق الشعبي يقبل في ظروف التجمع الكرنفالي وزفة التجريس ترديد أقوال تدخل في باب السب الفاحش، مثلما يحدث في زفة دمية اللنبي في المساء السابق على شم النسيم ببور سعيد. إذ يهزأ الشباب بالدمية ويهينونها صائحين: «يا اللنبي.. يابن حلنبوحه... ومراتك.. عرّة وشرشوحة». الا أنّ النص استجاب لدواعي الاحتشام ومن هنا أبدل العبارة الأخيرة بعبارة «صبحت مفضوحة»، ثم أبدلها تبديلاً أكثر بعبارة «بتبيع ملوحة»[١٣].

وفي أغاني البنات التي تردد في أيام الاعراس أو في المناسبات الفرحة وأوقات السمر نجد مجالاً واسعاً للاستشهاد لعملية التبديل هذه فأغنية «ع الحوداية يا وله... ع الحوداية»، على سبيل المثال، تجر

---

(١٢) انظر: Vladimir Propp, *Morphologie du conte* (Paris: Seuil, 1970).
للكتاب ترجمة عربية مازالت مخطوطة توطئة لنشرها، اشتركت في هذه الترجمة مع الزميلة سهير فهمي.

(١٣) انظر: عبد الحميد حواس، دمية شم النسيم، دراسات مفردة، ٤ (مركز دراسات الفنون الشعبية، ١٩٧٩)، (نشرة مصورة).

وراءها سلسلة من التباديل. ومن هنا كان طبيعياً أن نجد إحدى الصور تقول: على باب المصنع يا وله.. على باب المصنع... **ما تكلمنيش يا وله... لا بابا يسمع**»[١٤]. وقريب من ذلك ما يحدث في أغانيهن التي تدور حول اختيار عريس المستقبل التي تنتقل في التفصيل بين الفلاح والحرفي والموظف والضابط... الخ، شارحة دواعي التفضيل وفق تباين الظروف وتراتب الصعود الاجتماعي لكل من هذه الفئات.

وتتركب هذه الوسيلة من التبديل على نحو أكبر في القصص المعتقدي والخارق فتدور حول شخصية معينة أو مكان محدد، مثلما هو حادث في الدائرة القصصية التي تدور حول شخصية الامام علي بن أبي طالب.

أما التقنية أو الوسيلة الأكثر تركيباً وتجذراً في صياغة الجسم الأساسي لذخيرة الأدب الشعبي، فهي التي تعتمد على مبدأ التفكيك واعادة البناء. وقد أعطت هذه الوسيلة امكانية واسعة للتغيير واعادة الانشاء من جهة، كما سهلت امكانية انتقال عناصر ووحدات من نص الى نص آخر، ومن نوع الى نوع مغاير، ومن مناسبة الى مناسبة مباينة، ومن أداء وظيفة إلى الدخول في وظيفة أخرى.

واذا كانت هذه التقذية واردة في كل أنواع الأدب الشعبي وصياغاته فقد تظهر لنا هنا بوضوح في أنواع تعتمد بنائياً على تتالي المقاطع أو الوحدات، فيما يشبه التداعي الحر، وكأنها حبات متوالية في عقد منظوم أو عنقود متآلف، مثلما هو حادث في أغاني العمل (ما عدا أغاني العمل التي تأخذ موضوعاً قصصياً أو صيغة الموال) وفي «العديد» ولذا سنجد وحدات شعرية مثل الوحدات التالية تغنى في كل من اغاني العمل وفي العديد وفق الضوابط الموسيقية لكل منهما:

(أ) صبحت تقلّب في عريض الاكمام
والله خسارة والتراب لمام
(أ) صبحت تقلّب في عريض الكمّ
والله خسارة والتراب يلم
(أ) صبحت تلمّ الدمع في المنديل
على ولد كان يشبه القنديل
وان كان دمع العين يجيب حبايبي
كنّا ملينا الطرق والمسارب[١٥]

وعلى القطب المقابل لحالة التشارك في الوحدات نجد الحالة التي تعتمد على المادة الموضوعية فقط في إعادة الانشاء، مثلما هو حادث في حالة أغاني العمل التي تعتمد المادة القصصية للسيرة الهلالية أساساً لتأليف وحداتها المكونة للأغنية، ومن هنا لجوء الأغنية للملامح مستندة على أن

---

(١٤) انظر: تسجيل ميداني قمت به بتاريخ ٢٦ آذار/مارس ١٩٧١، أصوله مودعة بأرشيف مركز دراسات الفنون الشعبية (زينب فرغلي حسن سند، ١٧ سنة، مركز تدريب الرائدات الريفيات، موط، الوادي الجديد).

(١٥) انظر: عبد الحميد حواس، «أغنية العمل والبنية الأولية للشعر،» **مجلة التراث الشعبي**، السنة ٧، العدد ١ (١٩٧٦).

الشخوص والوقائع والمواقف معروفة سلفاً، على النحو الذي يظهر في الجزء التالي من أغنية كانت تصاحب العمل على الطنبور:

«حسن» يقول:
ـ يا «جبر»... مالك باكي؟
ـ : يا عوا النخيل وقسموا الاملاك!
ودمعها دمعين
تبكي «عزيزة»... ودمعها دمعين
ودمعها دمعين
تبكي على «يونس».. غريب يا عيني!
على وليفي
سكن الجبل وللاطلع الريف![16]

وأحسب أنه قد اتضح لنا الآن الكيفية التي يجرى بها الأدب الشعبي تغييراً دائباً في مكوناته، والمدى الواسع الذي يعمل فيه هذا التغيير. ولكنا نرى أنه من الضروري التنبيه الى أن عملية التغيير بما تتضمنه من دور كبير للارتجال هي عملية محكومة باطار من التقاليد، كما أشرنا من قبل. ولذا، فإن عملية تغيير النصوص واعادة انشائها مشروطة دوماً بوجود أطر منظمة، سواء على مستوى الأشكال والأنواع أم على مستوى الصياغة والسبك، وتحت هيمنة قيم مرجعية جمالية واجتماعية[17].

وتكشف المادة الميدانية المتعلقة بدور الارتجال في الابداع الأدبي الشعبي، وبخاصة عند المحترفين واشباههم من المؤدين الشعبيين، عن وجود مجموعة من الأطر والقواعد المنظمة يرتكزون عليها عند الأداء. وقد وضع باري ولورد[18]، وأتباعهما من أصحاب المدرسة الصيغية، ان المؤدى الشعبي يكتنز في محفوظة رصيداً من الصيغ ينهل منها أثناء أدائه، ويستخدمها كركائز تساعده في مواصلة نسج انشائه للنص المستعاد. كما كتب الأبنودي دراسة شيقة لآليات الاداء عند شاعر السيرة الهلالية وكيف تتحرك عملية الصياغة خطوة خطوة بناء على أسس مفكر فيها جيداً، رغم طابع الارتجال الذي يسم عملية الاداء[19].

نخرج من كل هذا ـ اذن ـ بالقول بأن عملية التغيير عملية دائبة الفعل في الثقافة الشعبية عموماً، والأدب الشعبي خصوصاً. وان للأدب الشعبي، والثقافة الشعبية عامة، آلياته ووسائله في اجراء عملية التغيير من الداخل. وان هذا التغيير يتراسل مع الشروط الاقتصادية والاجتماعية والثقافية المتغيرة، ويتوافق مع مصالح مبدعي الأدب الشعبي نفسه ومنظورهم وتوجههم المتغير.

---

(١٦) المصدر نفسه، ص ٢٤.

(١٧) Svend Nielsen, *Stability in Musical Improvisation: A Repertoire of Icelandic Epic Songs,* Acta Ethno-Musicologica Danica, 3 (Kobenhagn, 1982).

(١٨) Albert B. Lord, *The Singer of Tales* (New York: Athenuem, 1978).

(١٩) انظر: عبد الرحمن الابنودي، «السيرة الشعبية بين الشاعر والراوي،» ورقة قدّمت إلى: المؤتمر الدولي للسير الشعبية العربية، ٢ ، جامعة القاهرة، ٢ ـ ٧ كانون الثاني/يناير ١٩٨٥.

وبالطبع، تتفاوت سرعة التغير في مكونات الأدب الشعبي من عصر إلى عصر ومن فترة الى فترة تبعاً لاختلاف التسارع النسبي للتحولات التي تجرى على أصحابه، ولمدى الاستقطاب الذي يقعون تحت وطأته في علاقتهم بأطراف البناء الاجتماعي الآخرين.

واذن، فليس اقتراباً صحيحاً من الأدب الشعبي ولا الثقافة الشعبية اعتباره «لا أدب» أو اعتبارها «لا ثقافة»، ومن ثم التعامل مع أصحابهما باعتبارهم يعانون فراغاً ثقافياً. وليس اقتراباً صحيحاً من الأدب الشعبي ولا الثقافة الشعبية بوصفهما ظواهر متكلسة جامدة منتهى منها، أو باعتبارهما شظايا من الرواسب والبقايا التي تنتمي الى عصر مضى وانقضى.

٢ ـ الازاحة والاحلال من خارج

ألححنا على الاشارة إلى ان عملية التغيير الداخلية التي تجري في الأدب الشعبي والثقافة الشعبية عموماً، عملية تقوم بها الأجيال المتتابعة من أصحاب هذه الثقافة وذلك الأدب. وبالتالي فان الجيل الحالي منها يتملكها مثلما تمتلكها الأجيال الماضية، ويملك كل الصلاحية لاحداث التغييرات التي تناسبه وفق معاييره ومنظوره، وأن يجري عملية التثاقف مع الثقافات الأخرى التي يتصل بها وفق مرشحاته التي تفرز ما هو صالح لأن يدمجه في ثقافته.

هذه هي الحال اذا ما كانت عملية التغيير وعملية التثاقف مع الثقافات الأخرى تتمان في ظروف متوازنة أو في ظروف منشطة تتيح مزيداً من اتساع الأفق الثقافي. وبذا يتم تجاوز البنية الثقافية القديمة وبناء بنية ثقافية جديدة متماسكة في جدل توليدي خلاق.

ولكن الثقافة الشعبية تجابه هجوماً بالغ الوطأة يتم من خارجها، في الوقت الذي تحاصر فيه فاعليتها البنائية. ومن هنا، فإن تكاملها يقع تحت تهديد بأن يصير تفاضلاً، وأن تتفكك بنيتها الى شظايا وشذرات يسهل ازاحة بعضها وابدال البعض الآخر بإحلال عناصر أخرى غريبة محلها.

وخطورة هذا الحدث لا تنصب على مآل الثقافة الشعبية والأدب الشعبي، ولكن خطورته تنصب حتماً على أصحابهما. فأصحابهما هم المستهدفون بداية ونهاية، لأسباب اقتصادية وسياسية غنية عن التنويه. وانتهاك الثقافة الشعبية وتفكيك بنيتها، على هذا النحو السريع المهددة به، معناه تفكك النسق المعرفي والقيمي، أي تفكك الوعي (على مستوييه: الواقعي المعيشي والممكن). وبانهيار الثقافة الشعبية يفقد أصحابها قلعتهم التي طالما لجأوا اليها للدفاع عن ذواتهم وحماية تمايزهم، طالما ان مقاليد الأمور ليست في أيديهم ولم يتملكوا سلاحهم البديل. وبعمليات الازاحة والاحلال يتم سلب وعيهم، وبذا يسهل توجيههم أينما شاءت القوى التي تقوم بهذه الازاحة وذلك الاحلال.

وقد يكون من المفيد ـ هنا ـ التنبيه الى أن آثار هذا المصير، الذي يمكن أن تعانيه الثقافة الشعبية، ستنسحب على البنية الكلية للمجتمع. فكما أشرنا، ينظم البنية الثقافية الكلية، متصل ثقافي ذو علاقات متبادلة بين الثقافة الشعبية والثقافة الرسمية. ومن ثم فإن سائر الشرائح الثقافية

ليست بمنجاة من متواليات هذا المصير وتداعياته. (فضلاً عما تعـانيه الشرائح الثقافيـة الأخرى كـل بدورها من اختراق مماثل).

مهما يكن من أمر، نعود الى التذكير بأن عملية الانتهاك الثقـافي الواقعـة على الثقـافة الشعبيـة تتحرك مستندة على احدى مسلمتين نظريتين:

أ ـ أن الثقافة الشعبية «لا ثقافة». ومن ثم فان اصحابها يعانون فراغاً ثقافياً. ومن ثم وجـوب شغل هذا الفراغ واحتلاله «بالثقافة». وهذه «الثقافة» المفترضة تتباين بالضرورة حسب منظور الجهـة التي أعطت نفسها حق شغل الفراغ، ووفق مصالحها والغاية التي تبتغيها من بثها.

ب ـ أن الثقـافة الشعبيـة تعود الى المـاضي. ولأنها ثقافـة تقليديـة فقد جمـدت عـلى صـورتهـا المـاضية، أو عـلى الأدق جمد مـا استمر منهـا من بقايـا ورواسب. ومن ثم فالمـوقف من هذه البقـايا والرواسب هو ازاحتها واحلال «الثقافة» المفترضة مكانها. ولا تعارض في تصور بعض أصحاب هذا الموقف ـ بين هـذا الموقف وصـون بعض مظاهـر هذه الـرواسب والبقايـا وحفظهـا حفظاً أرشيفيـاً أو متحفياً، ومن ثم «اعداد» هذه المظاهـر و«تهيئتها» لتكـون صالحـة «للفرجـة» «وجـذب السـواح» من الأجانب أو من مواطني الطبقة الوسطى الذين قد يستـدعون من خـلالها صـوراً من الماضي السـاذج الغابر أو يتحننون لـ «أصالة القرية» المفقودة أو المفتقدة.

ولايني أصحاب هاتين النظرتين عن العمل وفقهما، ويرسخون المفاهيم النـاتجة عنهـما وضروب السلوك المترتبة عليهـما. وبما أن قيـاداتهم هم أصحاب القـرار والذين يـديرون المؤسسـات المتشعبة، وهـم القابضون على وسائل التوصيـل، لذا فـإن هذه المفـاهيم تعمم وتشيع ويعـاد تقديمهـا وانتاجهـا بالحاح، حتى انها وصلت الى الاختصاصيين وأقرانهم من المتعاملين مع الثقافـة الشعبية. وأفـدح من كل هذا أثـراً أن أصحاب الثقـافة الشعبيـة أنفسهـم أخذوا يتشربـون هذه المفـاهيم، ويقتنعون بهـا، ويستشعرون دونية ثقافتهم ازاء الثقافات الأخرى بل ويصلون في غير حـالة الى انكـارها، أو التنكـر لها، لدرء التوهم أن هذا قد يصمهم بالتخلف او الانحطاط الاجتماعي والفكري. ويقتحم مسامعي الآن وأنا أكتب هذه السطور الأصوات العالية الصاخبة لخليط من موسيقى وغناء الراديو مع موسيقى وغناء الديسكو الصادرين من كاسيتات يطلقها صبية ميكانية السيارات وأشباههم بالدكاكـين المبثوثـة في الحي المجـاور، حي الدقي العتيق! ولا يقـول لي قائـل ان هذه «بـروليتاريـا رثة» تتبنى منتـوجات الطبقة السائدة وتتمسح في مظاهر قيمها ومـا تسيده او تشيعـه، فواقـع الحال ان الأمـر أوسع وأعمق وأعقد من هذا التوصيف البسيط، الذي لا يؤدي الا للاستنامـة والراحـة من ادراك الحجم الحقيقي للمشكلة وتغييب للوعي الناقد والباحث عن حل بديل.

وقد شكل الانتشار الواسع لأدوات ووسائل التوصيل الحديثة ويسرها، مما فاق بمـراحل ادوات التوصيل التقليدية، وضعاً جديداً مغايراً من كل الوجوه، ويتطلب خيالاً جـديداً وفعـالية جـديدة في التعـامل. ووصـول منتـوجـات هـذه الأدوات الى اعـمال القـرى والبـوادي ليس مجـرد انتشـار أفقي فحسب، وبثها المتواصل ليل نهار ليس امتداداً زمنياً فقط، ودمج المسموع مع المرئي فيما يبث، ليس

مجرد وسائل تقنية وحسب، فقد حقق كل هذا نقلة نوعية، بل طفـرة، في عملية الابـلاغ والتوصيـل من جهة وفي القيم والتصورات والتوجهات والمعارف من جهة أخرى.

ولعل اقرب النتـائج الى حـديثنا هـذا عن الثقافـة الشعبية هـو انتعاش «الشفـوية» من جـديد وتقهقـر «الكتابيـة» أو تراجعهـا للخلفية نسبيـاً. فقد زحـزح البث الاذاعي والتلفزيـوني بامكـاناتهـا الحـديثة والمتجـددة قيمة الكتـاب والصحيفة ودفعهـا الى الخلف. وأغنى شريط الكاسيت والفيـديـو كاسيت المواطن العامي عن كتابة الخطابات ونحو ذلك، مما كان يلجئه للكتابة أو للكاتبين.

ولكن النتيجة الكبرى تظل هذه الامكانية الهـائلة التي أصبحت تملكها هـذه الأدوات الحديثـة في الاتصـال والسطوة المهيمنـة التي تبسـطهـا عـلى أوسـع الجـاهـير. بحيث أصبـح من يقـود هـذه الأدوات والوسائـل في الاتصال مـالكاً لقيـاد هـذه الجـاهير وتـوجيهها أنّى يشـاء. وقول القـائل بـأن «مرسلات الراديو العـالية والقـوية تصبح أكـثر في الـدلالـة عـلى قـوة السلطات في الـدولـة من العَلَم الملون، كـما أن استـوديوهـات التلفزيـون الكاملة التجهيـز تصبح أهم من مقعـد في الأمم المتحدة»[٢٠] لم يجـانبه الصـواب كثيراً في تصوير ادراك الدول المعاصرة لأهمية أدوات التوصيل الحديثة في السيطرة على عقول البشر.

والمسألة هنا بالنسبة الى الثقافة الشعبية ـ ليست فرض الدولة لسيطرتها، ولا التوجيه الاعلامي للمواطنين بما يكفل تبنيهم لمواقفها، أو على الأقل رضـوخهم وامتثالهم لهـا، ولا اشاعـة قيم الشرائح الاجتماعية المسيطرة على أجهزة الدولة ومنظورها أو باختصار ايديولوجيتها. ففوق كل هذا تقـوم هذه الأجهزة باستخدام أدوات التوصيل الحديثة ـ إضافة الى أدوات وقنوات التوصيل التقليدية ـ في ازاحة الثقافة الشعبية واحلال ثقافة جديدة محلها، تلك الثقافة التي سميناها الثقافة الجماهيرية. وهي ثقـافة خليط من مبسّطات الثقافة النظامية مع المشاع من الثقافة الدارجة.

واشكالية هذه الثقافة الجماهيرية، التي تعمل الأجهزة الرسمية على اشاعتها وتعميمها عـلى كل المواطنين، أنها في سبيل هذا تلجأ الى الحد الأدنى في معالجتها للجـوانب الثقافيـة على وجـه العموم، فضلاً عن التشوش والخلط والابتسار في المفاهيم، ناهيك بسوء التوجيه الايديولوجي. وكـأن المسعى الكامن وراء كل هذا تنميط المواطنين في صورة طراز واحد مسطح «ذي بعد واحد».

والعقدة في اشكالية هذه الثقافة الجماهيرية التي تعمل الأجهزة الرسمية على اشاعتها وتعميمهـا أن نموها، بمعنى نضجها وتخلصها من الابتسار والتسطيح والتشوش والخلط والتخليط وسـوء التوجيـه الفكري والديماغوجية الايديولوجية، يتناسب طـردياً مـع المشروع الوطني للدولـة. فبمقدار مـا يعلو هذا المشروع ويتقدم تنضج هذه الثقافة الجماهيريـة وتأخـذ في تصفية أدرانها (نسبيـاً وفي حدود تـوجه الفئات السائدة) وبمقدار انحسار هذا المشروع الوطني تنتكس هذه الثقـافة الجـماهيريـة وتتغلب عليها مواطن ضعفها.

---

(٢٠) انظر: محمد حسنين هيكل، خريف الغضب، ط ٩ (بيروت: شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ١٩٨٥)، ص ١٤٧.

والرصد للعلاقة بين هذه الثقافة الجماهيرية والثقافة الشعبية يلاحظ انها في ابان فترات مد المشروع الوطني تأخذ منحى أقرب الى محاولة التعرف والفهم. ومن هنا تأسست في هذه الفترات المؤسسات والمراكز الرسمية لدرس المأثور الشعبي وجمعه وصونه (في حدود المفاهيم والتوجهات السائدة). وشاع في الحياة الثقافية العامة تثمين لهذا المأثور الشعبي، كانت نتيجته تكوين الجمعيات الأهلية من الراغبين في العناية بهذا المأثور الشعبي والتعريف به، وفرضت هذه الروح العامة نفسها على أدوات التوصيل وقنواته. أما في فترات انحسار المشروع الوطني، فإن العلاقة بين الثقافة الجماهيرية والثقافة الشعبية تأخذ طابعاً تناحرياً، حتى وان اكتست أغطية من دعاوى عالية الصوت وترديد الشعارات حول «الاصالة» أو «الخصوصية» أو «قيم القرية» وما لف لفها. وحتى وإن قدمت بعض مظاهر الثقافة الشعبية فإن هذا يجري بمنطق «الاستعمال» أو «الاستخدام» لا التوظيف أو التجذير التوليدي الخلاق. وتسري هذه الروح الى الحياة الثقافية العامة وبين الانتلجنسيا، وينسحب هذا على الجمعيات الأهلية للمهتمين بالمأثور الشعبي، فتصل الى حد التوقف عن النشاط.

ولا غرابة في هذا الارتباط بين المشروع الوطني والموقف من الثقافة الشعبية فهو ارتباط متكرر في معظم البلدان، إن لم يكن كلها قاطبة. ظهر مع نشأة الاهتمام بالمأثور الشعبي في صورته الحديثة، الذي تحول الى دراسات علمية منظمة، مع نمو الحركة القومية والمشاريع الوطنية في أوروبا الغربية، وظل هذا الارتباط لازماً في كل الدول الحديثة[21].

ومع انحسار المشروع الوطني تصبح الثقافة الجماهيرية، بكل الامكانات التي توفرها الدولة لبسطها واشاعتها وجذب أوسع جمهور اليها، مطية لثقافة «كوزموبوليتانية» تنتجها وتبثها المصادر الثقافية الامبريالية الحديثة. ومن خلال هذه الثقافة الجماهيرية تدفق سيال من الثقافة الامبريالية الكوزموبوليتانية يعزز عملية انتهاك الثقافة الشعبية وتفكيك بنيتها وازاحة مكوناتها واحلال نموذج هجين يستزرع القيم الفردية الاستهلاكية، وما يرتبط بها من اسلوب حياة قوامه الحلم الامريكي، الذي اصطنعته مصانع الثقافة الامبريالية الكوزموبوليتانية، ويفرض التسليم المطلق لهيمنة المصدر الأصلي للنموذج الا وهو الولايات المتحدة موطن كل ما هو أقوى وأنفع وأحدث وموئله.

ومع انحسار المشروع الوطني لا تكتفي مصادر الثقافة الامبريالية الكوزموبوليتانية باتخاذ الثقافة الجماهيرية مطية لها أو قناة للتسلل عبرها، وانما تسعى لتدعيم بثها المباشر وادواتها الخاضعة لها مباشرة ومن دون وسيط، وليس عن طريق مراكزها الرئيسية مستعينة بالقدرات المتنامية تكنولوجيا للبث المباشر، وانما ايضاً عن طريق مواقع متقدمة ولعل محاولة انشاء قناة تلفزيونية تملكها شركات اجنبية أو متعددة الجنسيات في كل من تونس ومصر، على سبيل المثال، شاهد ونذير.

ثالثاً: امكانات الوضع الراهن وبدائل المستقبل

في هذا الوضع الثقافي الصراعي الراهن، وفي اطار المتغيرات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية المحيطة به، تظهر مؤشرات تكشف عن محاولات من الثقافة الشعبية لمقاومة عملية

(٢١) انظر: محمد الجوهري، علم الفولكلور، ط ٣ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٨)، ج ١.

الانتهاك والاحلال من جهة، كما تكشف عن تولد النقيض الذي يسعى لتجاوز الوضع الراهن مولداً البديل الجديد، ثقافة كل الشعب الموحدة.

فأما الثقافة الشعبية فتواجه ما تتعرض له بامكاناتها المتيسرة وآلياتها ووسائلها التقليدية من ناحية، وباللجوء الى اساليب التقية والمداراة من ناحية ثانية، وبتطويع الأدوات العصرية والمستحدثات الوافدة وتكييفها لاغراضها من ناحية ثالثة.

وقد يمثل هذه الأساليب والوسائل جميعاً ما يجرى مع الزار، باعتباره طقساً شاملاً يضم في رحابه ممارسات وشعائر وفنوناً من القول والموسيقى والرقص وعروقاً من طرائق التشخيص الدرامي. واستخدم هذا المثال ليس لأني في صفه أو ادافع عنه أبداً، وانما لأنه مثال معبر لشموله من جهة، ولأنه شاهد على قدرة ظواهر المأثور الشعبي في المواجهة، من جهة ثانية، ولأنه نموذج في اخفاق سياسة مواجهة ظواهر الثقافة والمعتقد بالقمع من جهة ثالثة.

فقد تمت حملة على الزار في الثلاثينات، ولكنها لم تحقق نتيجة حاسمة، فنظمت بعدها - في الخمسينات - حملة اخرى اكثر شمولاً دخلت فيها مؤسسات الدولة الأمنية والاعلامية والدينية، هوجمت فيها ممارسات الزار وحفلاته هجوماً عنيفاً متلاحقاً، على الرغم من انه لم يكن في ذلك الحين يشكل تلك الظاهرة الواسعة الانتشار، وكان وجوده الأساسي في دوائر نساء برجوازية المدن الكبرى وخصوصاً القاهرة وبعض احيائها البلدية. وأعقب هذه الحملة مداراة القائمين بالزار وكمونهم لبعض الوقت، ثم عندما تهيأ لهم الظرف أخذ الزار في الزحف من الأماكن الخلفية المتسترة الى أن وصل إلى الشارع المفتوح وفجاج الريف، وجاور المسجد ودخل المقاهي والملاهي، وأصبحت توزع للدعوة الى حفلاته بطاقات مطبوعة، وكذا طبع محترفوه بطاقات تعريفية، ونظمت له حفلات دورية في اماكن معروفة ثابتة، وسجل على شرائط الكاسيت والفيديو، بل وصعد ليمارس على خشبة احد مسارح الدولة.

ولكي ينفي الزار التعارض بين ممارساته ومعتقداته وبين الدين اطلق على حفلاته اصطلاح «حضرة» الذي يستخدم في «الذكر» الصوفي، بل واستخدم اصطلاح «الذكر» للاشارة الى رقصاته، وأصبحت كودية الزار تلقب بالشيخة، وصار الأولياء الكبار يشكلون مجموعة من أسياد الزار، وغدا الانشاد الديني بنصوصه وموسيقاه جزءاً أساسياً من أجزاء الاداء الزاري.

وهكذا تكيف الزار في مواجهة الحملة المباشرة التي انصبت علية قاصدة القضاء عليه والتخلص منه تماماً. بل واستغل الأدوات والامكانات المستحدثة لتحقق له انتشاراً أوسع مما كان ليصل إليه من قبل الحملة عليه. واذا كان قد ادمج عناصر لم تكن داخله في مجاله من قبل، كما عدل من بعض مظاهره أو أعاد ترتيبها، فانه حافظ على طقوسه الاساسية ووظائفه.

وليس حديثنا هذا محاولة لتمجيد ما فعله الزار ولا لقدرته على المواجهة والتكيف، ولكن المقصود هو اثارة الاهتمام بالبحث عن الاسباب والدوافع وفهم الظاهرة وما يكمن وراءها من قوانين الحركة في الثقافة والوعي. فقد لجأت السلطات الى المنح والتحريم، ولكن الظرف القائم كان ظرفاً

زارياً، وكان الزار لا يزال يحقق وظائف نفسية واجتماعية وجمالية لممارسيه، وكان التركيب المعتقدي ـ الذي لم يتغير بالمنح والتحريم وحدهما ـ يدعم وجود الزار. ولهذا استمر الزار لأنه ما زال بالنسبة الى الناس ـ حقيقة تؤدي وظيفة.

وبنمط آخر من التكييف والتعديل استمرت ظاهرة شعبية اخرى وانتعشت. فقد كان يجري في بور سعيد والمدن المتصلة بها (الاسماعيلية ودمياط) صنع دُمًى من القماش تحرق في نيران كبيرة في منتصف ليلة شم النسيم. والشواهد تشير ان ذلك كان يحصل في نطاق محدود. وبعد تهجير سكان مدن القناة توقفت هذه الممارسة، أو كادت، ولما عاد أهالي القناة الى ديارهم عاودوا الاحتفال. ثم أخذ الاحتفال في التوسع لما ربط المحتفلون الدمى بالاحداث الاجتماعية والسياسية الجارية. فأطلقوا على الدمى اسماء الشخصيات غير المحببة أو التي تدار الحملات الاعلامية الرسمية ضدها، وهكذا ضمنوا تعضيد رجال السلطة وممثليها. وهكذا تغير شكل الدمية او اسمها وربما بعض الممارسات المتصلة بها، ولكن بقي الطقس الشعائري الاحتفالي يحقق لدى القائمين به دوراً ووظيفة.

واذا كان النمطان السابقان من انماط المواجهة والتكيف، التي تقوم بها الثقافة الشعبية، نمطين ملتبسين، فإنّا نقدم مقالاً لنمط ثالث في المواجهة والتكيف، لعله اكثر قرباً من مجالنا من ناحية، واكثر فاعلية في تصوير كيفية الانماء الذاتي الذي تقوم به الثقافة الشعبية ومحاولتها الانفتاح على آفاق ثقافية اوسع والتثاقف معها. فقد قام مؤدو السير الهلالية بتغيير في آلاتهم الموسيقية، وتبنوا الجديد منها المناسب لهم والذي يمكن ان يطوعوه لاساليبهم في العزف، كما توسعوا في اساليبهم في الغناء ونوعوا فيها وفي طرقهم في الأداء ليسايروا الظروف الجديدة وما استتبعها من تغير في الأذواق والقيم[22]. ثم مدوا نطاق ادائهم الى ميدان تسجيلات الكاسيت، لما افتقدوا التجمعات التي يمكن ان تقبل على الاداء الحي. ولكنهم، في كل الاحوال، ابقوا على السيرة متاحة تدخل في التكوين الثقافي لأجيال كان وارداً أن تفقدها غيرها كما فقدت من الذخائر والمنجزات الانسانية[23].

ويوضح هذا المثال ما عنيناه والححنا عليه طويلاً من ان الثقافة الشعبية دائبة التغيير من جهة، وان التغيير الذي يتم يتراسل مع التغيرات المحيطة سواء في البنية السفلية أو العلوية للمجتمع الذي تنتمي إليه، وان هذا التغيير اذا جرى في ظروف متوازنة ومنشطة فانه يتجه الى مزيد من سعة الافق الثقافي ويتثاقف مع الثقافات الأخرى في صورة متوازنة من دون احساس بعقد الدونية او الاستعلاء.

---

(٢٢) انظر: عبد الحميد حواس، «مدارس اداء السيرة الهلالية في مصر،» ورقة قدّمت إلى: حلقة بحث السيرة الهلالية، الحمامات (تونس)، حزيران/يونيو ١٩٨٠.

(٢٣) حول علاقة السينما بالثقافة الشعبية، انظر لعبد الحميد حواس: «السينما المصرية والثقافة الشعبية،» ورقة قدّمت الى: حلقة بحث الإنسان المصري على الشاشة، لجنة السينما، المجلس الأعلى للثقافة، آذار/مارس ١٩٨٤، و«السيرة الشعبية العربية في السينما المصرية،» ورقة قدّمت الى: المؤتمر الدولي للسير الشعبية العربية، ٢، جامعة القاهرة، ٢ ـ ٧ كانون الثاني/يناير ١٩٨٥. وحول علاقة الموسيقى بالثقافة الشعبية، انظر: عبد الحميد حواس، «التيار المعاصر في الاستفادة بالموسيقى الفولكلورية: التوجه الفني ـ الاجتماعي،» ورقة قدّمت إلى: ندوة استلهام التراث الشعبي في الابداع الفني الحديث، في إطار مهرجان سيوف، تشرين الأول/اكتوبر ١٩٨٥.

وبهذا يمكن للثقافة الشعبية ان تتمثل التغيرات المستحدثة وتهضم خير ما في المنجزات الانسانية. . . وهكذا تتحرك حركة جدلية صاعدة من ثقافة شعبية الى ثقافة لكل الشعب. ثقافة تضرب جذورها في أرض مجتمعها، وتعبر عن مصالح القوى الصاعدة فيه وتدمج في ذخيرتها أرقى ما في الخبرة الانسانية، ثقافة وحدوية موحدة تعترف بالتمايز في اطار هذه الوحدة، لأن خبرتها علّمتها أن الوحدة تغتني بالتنوع. وهي موحدة لأنها تستهدف رأب الصدع الثقافي داخل المجتمع الواحد، وهي موحدة لأنها توسع من رؤيتها لتتجاوز التشرذم والتمركز حول الذات بسبب النوازع العرقية أو الجهوية الطائفية او الفئوية. وهي منفتحة على المنجز الثقافي الانساني لأنها تعرف بخبرتها الطويلة ان الأساس العميق للنشاط الثقافي عند البشر في انحاء المعمورة كافة موحد ومشترك وان اختلفت تجلياته وتعددت تلويناته. ويحدوها الحلم بذلك اليوم البعيد، ولكنه آت ولا ريب، الذي يكون المواطن العربي فيه، سواء في القرى او البوادي، قادرا على تذوق كل من السيرة الهلالية والشاهنامة والرامیانا والكاليفالا والالياذة بالقدر نفسه من الاستمتاع والادراك.

غير ان هذه الثقافة الشعبية لم تترك لتكمل مسعاها، ولا حركتها الجدلية الصاعدة، وصارت تعاني من عملية الانتهاك المزدوجة التي ألمحنا اليها. وتجري عملية تفكيك بنيتها ثم ازاحة مكوناتها وابدالها بأخرى من الخارج واحلالها محلها. والمشكلة هنا ان عملية الانتهاك الموجهة من الخارج تملك من الامكانات والوسائل ما لا تملك الثقافة الشعبية في حال من الاحوال. والمشكلة الأكبر أن عملية الانتهاك ليست موجهة الى العناصر والمكونات فحسب، وانما تتجه أساساً الى المركز الجامع للبنية وهو شعور الثقافة بذاتها مما جعلها تشعر بالدونية وترتضي الموقف التابع، وحول اصحابها من منتجين الى مستقبلين.

ولكن هذا الوضع الصراعي القلق ولّد نقيضه. ومن هنا ظهرت عناصر المقاومة في الثقافة الشعبية وسعيها لتجاوز البنية القديمة ببناء ثقافي أرقى، ولكن الاستمرار في هذا التجاوز وتصعيده مشروط بنمو حركة اصحاب هذه الثقافة ونمو وعيهم بذاتهم ومصالحهم. وفي الوقت نفسه يتزايد نمو اتجاه بين طليعة الانتلجنسيا يعمل - حتى من داخل المؤسسات الرسمية - على المساهمة في خلق الثقافة الجديدة البديلة، التي عوق الانتهاك الثقافي - من الداخل ومن الخارج - نموها. ثقافة تبدأ من فهم للثقافة الشعبية وادراك لميزاتها النوعية، ثم تنشيط حركتها لتوسع من آفاقها، وتالياً توسيع خطوط التقائها مع حركة الثقافة الانسانية في أرقى منجزاتها وتنشيط توصيل منجزات الثقافة الشعبية الى الشرائح الثقافية الأخرى، مما يتيح تمثلاً عميقاً واعياً لمنجزاتها واضافاتها للتراث الانساني. وتستهدف هاتان الحركتان المتفاعلتان صياغة الثقافة الموحدة التي يتشارك فيها، انتاجاً واستهلاكاً، المواطنون من أبناء القوى الشعبية، تكون معبرة عن مصالح هذه القوى ومنظورها، لا لمصلحة قوى مهيمنة، سواء في الداخل ام في الخارج.

وعندها تنحل الثقافة الشعبية في هذه الثقافة الموحدة لتبني وحدة أرقى: ثقافة كل الشعب.

فهرس

(ب)

(ت)

(ث)

(ج)

(ح)

(ذ)

(ر)

(ز)

(س)

(ش)

(ص)

(ط)

(ع)

(غ)

(ف)

(ق)

(ل)

(ن)

هذا الكتاب

حاولت بعض الاتجاهات الفكرية والقوى السياسية أن تقيم تناقضاً وهمياً بين ما هو موروث اقليمي وابداع محلي، وبين ما هو موروث وابداع قومي. ولكن هذه المحاولة فشلت أمام التطور التاريخي الفعلي: فالواقع أن الموروثات الثقافية القديمة والابداعات الاقليمية والمحلية لا تتوارى في ملابسات التناقضات الراهنة، بل انها تزدهر لأن هذه التناقضات تؤدي الى ازدهارها، ثم يحل التناقض في الصيغة العربية الجديدة. من هنا، فإن ازدهار الثقافات والابداعات الاقليمية والمحلية سوف يساعد على التفاعل الثقافي القومي الصحي والصحيح، كذلك على نضج البناء الثقافي القومي الواحد.

يؤكد هذا الكتاب على حقيقة أساسية في تاريخنا الأدبي وهي: أن الأدب العربي أطول الآداب العالمية الحية عمراً وامتداداً في التاريخ، وهو الفن الابداعي العربي الغالب. وثمة حقائق في تاريخ هذا الأدب العربي: فقد كان خروج العرب الأوائل من شبه الجزيرة العربية ـ حاملين ألوية الإسلام ـ بداية لبناء ابداعي واحد ولثقافة واحدة في البلاد المفتوحة. لكن هذا البناء وهذه الثقافة اتسعا لملامح اقليمية ومحلية من الموروثات القديمة ووحي الحياة في تلك البلاد المفتوحة، كما اتسعا لابداعات عامة الناس وجمهرتهم. فمن الحقائق التاريخية إذاً أن الأدب العربي (العام) حمل ملامح اقليمية ومحلية ملموسة (التنوع) وهو يعبر أساساً عن (الوحدة)، كما أن الأدب العربي (الشعبي) حمل ملامح قومية ملموسة وهو يعبر أساساً عن (التنوع).

مركز دراسات الوحدة العربية

بناية «سادات تاور» شارع ليون

ص. ب: ٦٠٠١ ـ ١١٣ بيروت ـ لبنان

تلفون: ٨٠١٥٨٢ ـ ٨٠١٥٨٧ ـ ٨٠٢٢٣٤

برقياً: «مرعربي».

تلكس: ٢٣١١٤ مارابي. فاكسيميلي: ٨٠٢٢٣٣

